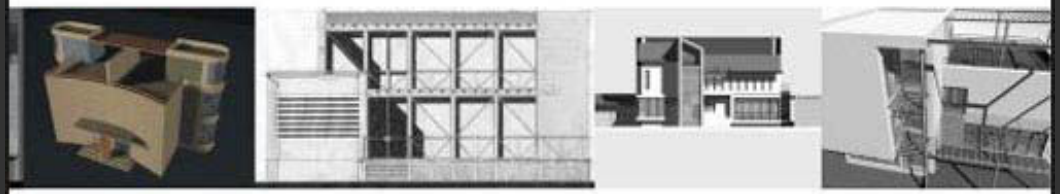
POVERISM - PROLEGOMENE

*manifestul unei arhitecturi la îndemână *de la *extreme housing* la **hiperlocuire**: traiectorii&răspântii ale habitatului contemporan *conversii: spațiul reciclat ca material de construcție* * de la *architettura povera* la **poverism*texteritorii**: cum citim pământurile?*

augustin ioan

pentru re-încreștinarea zidirii



LiterNet.ro 2005

Proiecte de locuințe unifamiliale

Evoluția post-concurs a proiectului câștigător al concursului pentru Catedrala Patriarhală (2002-2003)

Redactor: Delia Oprea doprea@literne t.ro

Editor format .pdf Acrobat Reader: Anca Şerban aserban@literne t.ro

Corectură şi control calitate: Geta Rossier grossier@literne t.ro

Corectură: Lidia Cheinic

Fotografii: © 2005 Augustin Ioan.

Text: © 2005 Augustin Ioan.
Toate drepturile rezervate autorului.

© 2005 Editura LiterNet pentru versiunea .pdf Acrobat Reader.
Este permisă descărcarea liberă, cu titlu personal, a volumului în acest format. Distribuirea gratuită a cărții prin intermediul altor situri, modificarea sau comercializarea acestei versiuni fără acordul prealabil, în scris, al Editurii LiterNet sînt interzise şi se pedepsesc conform legii privind drepturile de autor şi drepturile conexe, în vigoare.

ISBN: 973-8475-96-1

Editura LiterNet
http://editura.literne t.ro
office@literne t.ro

~

Augustin IOAN

Pentru re-încreştinarea zidirii

POVERISM - PROLEGOMENE

~

CUPRINS:

MANIFESTUL POVERIST *6*
De la extreme housing la hiper-locuire *8*
Activism şi habitat 10
În chip extrem locuieşte omul? 11
Adăpostul de după dramă 14
Locuind vremelnic, la răscruce 16
Concluzii 19
Traiectorii locuite *20*
Viteză şi repaus 21
Casa de azi nu e acasă 23
Starea de lemn nelucrat *28*
Poverismul şi meşteşugul 34
Conversia spațiilor la îndemână 38
Lemn, pământuri, piatră *45*
Poverismul: o arhitectură „post-apocaliptică” 45
O arhitectură cu materiale la îndemână 48
„Infralemn” şi „subpământ” 53
Piatra din capul unghiului, pe care au uitat-o pietrarii 55

~

(re)Surse de materiale 57
Materialul-oaspete 60
STUDII DE CAZ 61
1. (pre)TEXTERITORII 61
Pretexte 61
Definiții. Punerea problemei 63
Texteritorii însângerate 67
T(ext)eritoriile ca metatext 69
Pentru o practică a texteritoriilor 72
2. Reconstrucția interioară. Trei proiecte 77
Locul sacru ca arhivă 77
De unde începem? 78
Finanțarea; cine sunt ctitorii? 81
3. De la pământ la cer: Botta, Herzog&De Meuron 83
Bibliografie 90

~

MANIFESTUL POVERIST

„Argint sau aur sau haină, n-am poftit de la nimeni;
Voi înşivă ştiți că mâinile acestea au lucrat pentru trebuințele mele şi ale celor ce erau cu mine.
Toate vi le-am arătat, căci, ostenindu-vă astfel, trebuie să ajutați pe cei slabi şi să vă aduceți aminte de cuvintele Domnului Iisus, căci El a zis: Mai fericit este a da decât a lua.”

(Fapte 20: 33-35)

Arhitectura poveristă este o formă contemporană radicală de (re)încreştinare a edificării. Ea este ecumenică (globală) şi parohială (locală).

1. Arhitectura poveristă se întinde între două limite:
   a) la un capăt unitatea de vecinătate, bazată pe proximitate (parohia), respectiv expresia trans-geografică a unității de credință (biserica creştină, una şi nedespărțită) şi
   b) la celălalt capăt, textura suprafeței interioare a domesticității, trecând prin spațiul vag al casei.
2. Scopul acestei arhitecturi este un adăpost pentru fiecare, locuind întreolaltă împrejurul unui centru spiritual şi social catalizator.
3. Un scop al locuirii întreolaltă este şi ocrotirea celor neajutorați. Fie în clădiri pendinte de centrul spiritual al comunității, fie în spații pendinte de grupul de locuințe sau de locuința însăşi, aceştia trebuie să îşi găsească adăpost şi îngrijire.
4. Arhitectura poveristă este autosimilară. Întregul şi partea, aşezarea şi textura zidului interior au acelaşi grad de complexitate.
5. Arhitectura poveristă este frugală în mijloace, minimală în volumetrie şi reținută în decorație.
6. Minimum de volumetrie. Maximum de versatilitate.
7. Minimum de mijloace. Maximum de gândire proiectivă.
8. Starea de lemn nelucrat: arhitectura este violentă prin natură. Nu interveniți unde nu este nevoie. A construi nu este neapărat o activitate vindecătoare.

~

Arhitecți, aşadar, bine ar fi să:

9. Priviți împrejur: situl, materialele, oamenii pentru care construiți sunt deja acolo.
10. Folosiți şi refolosiți - la costuri echivalente - cu predilecție lemnul, pământurile şi piatra ca materiale propice unei arhitecturi creştine.
11. Reciclați, combinați, angajați în opoziție vârste şi atribute diferite (de agregare, de tactilitate, de dimensiuni) ale materialelor. Puteți combina bambusul cu bronzul, piatra cu trestia. Îngăduiți caselor să moară, desfăcându-se în cele din care au fost alcătuite, după vârsta fiecăruia în parte.
12. Gândiți construcția în devenirea ei, îngăduindu-i să crească şi să se restrângă, potrivit cu necesitățile. Casa este un proces, un „nud coborând scara” (Duschamp), nu un obiect finit.
13. Lucrați cu vestigiile, încorporați-le în casele cele noi. Moartea uneia poate fi naşterea celeilalte. Arhitectura, mai cu seamă arhitectura sacră, este arhivală şi genealogică. Arhitectura (ne) ține minte.
14. Refolosiți carcase vechi, desemantizate, de foste case, adecvându-le la noi folosințe. Conversiile sunt un semn de înțeleaptă utilizare a resurselor. Casele pot avea mai multe vieți.
15. Lucrați împreună cu comunitatea şi indivizii căreia îi sunt destinate unitatea de vecinătate, adăpostul social sau locuința. Implicarea acestora reduce costurile, facilitează aproprierea construcțiilor de către destinatari şi ajută la constituirea comunității sau învecinării.
16. În ceea ce îi priveşte, arhitecții trebuie să contribuie - voluntar, acolo unde se impune - la rezolvarea acestor probleme ale comunității pe care a găzduit-o, sau unde este el (ea) găzduit(ă). Zeciuiala datorată plătiți-o în proiectare pentru comunitate, dăruind celorlalți o lună pe an de voluntariat pentru arhitectura comunitară.

~

DE LA EXTREME HOUSING LA HIPER-LOCUIRE

„Căci ştim că, dacă acest cort, locuința noastră pământească, se va strica, avem zidire de la Dumnezeu, casă nefăcută de mână, veşnică, în ceruri. Căci de aceea şi suspinăm, în acest trup, dorind să ne îmbrăcăm cu locuința noastră cea din cer. Dar că totuşi vom fi găsiți îmbrăcați, iar nu goi. Că noi, cei care suntem în cortul acesta, suspinăm îngreunați, de vreme ce dorim nu să scoatem haina noastră, ci să ne îmbrăcăm cu cealaltă, pe deasupra, ca ceea ce este muritor să fie înghițit de viață."

(II Corinteni 5:1-4)

„Iar cine are bogăția lumii acesteia şi se uită la fratele său care este în nevoie şi îşi închide inima față de el, cum rămâne în acela dragostea lui Dumnezeu? Fiii mei, să nu iubim cu vorba, numai din gură, ci cu fapta şi cu adevărul."

(I Ioan, 3:17-8)

„Although architecture may be unable to influence politics to change the world, politics has a responsibility to make use of architecture to achieve its social, humanitarian, and economic objectives… Since I'm an idealist as well, I dream about programs for quickly resolving the living conditions of those who are most disadvantaged. But not using traditional poured-concrete solutions, which end up cloning monotonous seventies-style towers and linear block buildings în Seoul and São Paulo. No, I'm praying for genuine self-awareness. Only the ready-mades can provide very, very low production and distribution costs through automated production that can generate millions of copies…I dream of project requirements that incorporate the use of the least expensive materials, the lightest, most flexible, easiest to cot and assemble, drill or handle…corrugated tin, ribbed plastic, lightweight channel, cables, sheet metal, project requirements that include the hardware, small ready-made machines produced by the millions, which can make the best possible use of our knowledge of energy self-sufficiency…I dream about habitat packages that can be parachuted in, along with a few tools, but don't predetermine

~

the shape of the structures that can be built. I'd like to replace the old concept of the seventies, of an architecture designed for the greatest number with an individual architecture not based on some cookie-cutter model…I don't know of a single UNESCO program today that's pushing în any radical way. Still, we're not heading for disaster; we're already în the midst of total disaster."

Jean Nouvel[1]

„*In the history of architecture there is probably no more complex and difficult typology than that of the 'house'. To design a house is the equivalent - close to paranoia - of reducing the world to a vital object. (…) The dominant use of natural materials possessing a 'depth' that cannot be found în modern industrial products enhances this feeling of a space from which the residential settings are cut out."*

Eduardo Souto de Moura[2]

„*Numai să ne aducem aminte de săraci, ceea ce tocmai m-am şi silit să fac*."

(Galateni, 2:10)

„*Rămâneți întru dragostea frățească. Primirea de oaspeți să n-o uitați, căci prin aceasta unii, fără ca să ştie, au primit în gazdă îngeri*."

(Evrei, 13: 1-2)

Sărăcia - sau, mai precis, îngrijorarea dinaintea omniprezenței ei urbane - a redevenit obiect al investigației arhitecturale în anii nouăzeci. Localizat stilistic sub minimalism - lipsit de misiune socială şi centrat mai degrabă pe un autism al expresiei „lipsite de estetică" (i.e. o formă extrem-modernistă) - „acoperământul" dedicat acelor segmente sociale care scapă atenției arhitectului, plătit cu procente din costul lucrării proiectate, a devenit dintr-o dată modă. Desigur, o anumită cochetărie cu „poporul", marxisme de felul

[1] Jean Baudrillard and Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture* (London University of Minesotta Press, 2002), p.53-4

[2] Citat în Franco Bertoni, *Minimalist Architecture* (Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2002) p. 166. În istoria arhitecturii nu există, probabil, o tipologie mai complexă şi dificilă ca aceea a „casei". A desena o casă este echivalent - aproape de paranoia - cu a reduce lumea la un obiect vital. (...) Folosirea preponderentă a materialelor care posedă o „adâncime" care nu mai poate fi găsită în produsele industriale moderne induce sentimentul unui spațiu din care componentele rezidențiale au fost înlăturate.

celor predate de unii care şi Porsche-ul şi-l cumpără roşu - toate acestea sunt o constantă a „rezistenței" intelectuale americane, mai cu seamă în universități. Ceea ce începe să se vadă acum este faptul că organizații non-profit, fundații şi alte forme de voluntariat angajat există în câmpul arhitecturii rezidențiale; mai mult chiar, produsul muncii lor, atât de modest în definitiv, tinde să fie acaparat de *mainstream architecture*, care, aşa precum putem, extrem de lesne, observa în volume precum *The Next House*, fagocitează o asemenea expresie arhitecturală propunând-o drept model de urmat pentru viitor.

Textul care urmează este o încercare de a ilustra prezentul acestui mod de abordare a arhitecturii, de a glossa pe marginea câtorva dintre temele şi materialele lui, sperând că, în proces, va fi posibilă şi exprimarea unei perspective creştine asupra tuturor acestor fațete, o formă radicală a acesteia pe care o voi numi în cele ce urmează arhitectura *poveristă.*

Activism şi habitat

De fapt, activismul în favoarea excluşilor, de orice fel, are un viitor înainte-i şi un trecut respectabil. Dar nu e nevoie să ne ducem tocmai la vasiliade, sau la bolnițe şi aşezăminte de caritate creştine - deopotrivă estice şi vestice - dacă vrem să păstrăm perspectiva scurtă, modernă, asupra temei, o putem face. În definitiv, activismul se revendică din proiectul modern, în aceeaşi măsură social şi estetic, în această ordine, sau „estetico-politic" (cum îl numeşte Boris Groys pe acela al avangardei ruse). *Existenzminimum modernism* este, retrospectiv privind, un elogiu adus celui lăsat în urmă, abandonat de societate dar şi de cei ce îi proiectează habitatul. Cu toate criticile aduse proiectului modern şi de la stânga - că nu a fost suficient de inclusivist şi că a eşuat în estetism - şi de la dreapta - că a şters portretul destinatarului din proiect, masificându-l - nu poate fi ignorată încercarea (indiferent cum i-am judeca astăzi rezultatele) de a răspunde unei probleme globale a secolului douăzeci: incapacitatea societății de a oferi adăpost pentru toți şi, mai cu seamă, pentru cei lipsiți de privilegii.

Astăzi, problema activismului social în statele occidentale dezvoltate priveşte, poate, aspecte marginale ale acestei probleme: adăposturi - temporare sau nu - pentru persoanele fără adăpost, dar există un domeniu care uneşte atât pe cei din vest (incluzând aici şi Japonia), cât şi pe cei din est: locuința de urgență, devenită necesară imediat, în mari cantități, ca urmare a unui cataclism sau a unui război. Cutremurele din Turcia şi Grecia, de pildă, au îngăduit dramei, pe care dispariția locuinței o presupune, să capete proporțiile

unei crize majore. Răspunsul: adăposturi întinse pe zeci şi zeci de hectare[3], fără nici un fel de preocupare alta decât adăpostirea cea mai elementară. Dintr-o experiență personală, legată de avansarea unui proiect şi a unei linii de fabricare şi asamblare de adăposturi pentru Grecia, ştiu că, din nefericire, primirea unor astfel de comenzi poate să însemne şi a face bani din nenorocirea altora, pe baza comenzilor de stat. Nimeni nu se gândeşte în astfel de momente la cine preia aceste comenzi, unde miile de unități fabricate compensează prețul aparent scăzut (şi care, în cazul pomenit, solicita fabricarea unui adăpost de o cameră pentru 1250 euro, în timp ce licitația fusese câştigată pentru o sumă mai mult decât triplă). Iată de ce este necesară o gândire preventivă, prospectivă, în care statul să finanțeze cercetarea şi să solicite edificarea unui număr de kit-uri de case, suficient pentru asemenea situații.

Arhitecți precum Gans şi Jelacic (N.Y.) lucrează la un nivel şi mai elementar decât locuința de urgență destinată supraviețuitorilor unei catastrofe. Pornind, poate, de la premisa că persoanele fără adăpost nu sunt întotdeauna în această situație împotriva voinței lor, ei au proiectat un astfel de adăpost, a cărui natură temporară este şi mai apăsat evidențiată decât în cazul unei case propriu-zise. (Gans and Jelacic, *Extreme Housing*, http://www.slought.org/toc/archives/display.php, http://www.architectureforhumanity.org/, http://www.slought.org/content/)

Desigur, faptul că un asemenea obiect este mai degrabă obiect expus într-o galerie[4] ca instalație, decât prezent ca realitate pe străzile cutărui oraş plin de astfel de *homeless people*[5] este îngrijorător. Radicalismul unor astfel de abordări este astfel plasat în surdina spațiului de expoziție şi, astfel, emasculat de misiunea sa socială. Probabil că o astfel de îndatorire civică este lăsată de municipalitățile occidentale în seama exclusivă a fundațiilor de caritate.

În chip extrem locuieşte omul?

Cartografiind fenomenul, merită să poposim asupra

[3] Nesfârşita pădure de case între Istanbul şi Ankara alcătuia o privelişte post-apocaliptică, de pildă, pentru studenții şi profesorii de la Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti, printre care mă număram, şi care călătoreau în 2001 pe acest traseu. Nu ştiu în ce măsură acest peisaj s-a schimbat în bine între timp. (n.a.)

[4] „Cities Without Citizens: Statelessness and Intimacy" Featuring: Gans and Jelacic Architecture, Lars Wallsten, Katrin Sigurdardottir, Aaron Levy, Gregg Lambert, Slought Foundation, curated by Aaron Levy, exhibit duration: January 22 - March 22, 2003.

[5] Oameni fără adăpost (engl.)

sintagmei *extreme housing*, care, bine speculată, este dintre cele destinate a face o carieră în interiorul limbajului teoretic al arhitecturii. Să încercăm aşadar, în cele ce urmează, să îi depliem posibilele câmpuri de semnificație. Denumirea de „extreme housing" se referă la un soi de adăpost care este „mai puțin decât o casă" şi asta, poate, pentru că este mult mai imediat-urgent decât o casă. Cu alte cuvinte, extremitatea se adresează nevoii imperioase şi imediate de adăpost. Nu este nimic radical, din punct de vedere conceptual aici. *Extremitatea* este a condițiilor externe, care dictează tipul de adăpost. Vom observa însă că adăpostul unui *homeless* e altul decât adăpostul unui *squatter*[6] şi cu totul diferite sunt ambele față de cei care migrează din pricina condițiilor extreme politice sau sociale (război, purificare etnică) sau din pricina cataclismelor naturale. Adăpostul temporar ca formă radicală de locuire pune însă în criză tocmai definiția locuirii.

Dacă adăpostul - originea sau forma minimală a locuirii, care nu necesită de fapt decât pregătiri anterioare minimale spre a se întâmpla - este văzut ca extremitate, atunci o asemenea sintagmă, desigur, invită la a medita asupra a ceea ce este în centru. Cu alte cuvinte, spre deosebire de o definiție a arhitecturii locuinței care să conțină genul proxim (adăpostul) şi încă ceva în plus (spre pildă, decorarea cu simboluri, aşa cum ne propune Robert Venturi), avem de-a face în sintagma citată cu o inversare: e de presupus că „ştim" deja ce este locuirea, spre a putea vorbi despre adăpost drept formă radicală a acesteia.

Şi ce înseamnă de fapt această „extremitate"? Este vorba într-adevăr doar despre reducerea la minimum a datelor locuirii până acolo încât să vorbim doar despre o locuire „de criză" şi, prin urmare, temporară, sau există ceva mai mult în sintagmă, şi anume propunerea unui alt mod de a locui? Dacă este să speculăm gerunziul - pentru că nu este vorba despre o casă, ci despre un „locuind" extrem - vom putea spune, poate, că vizat aici este procesul, forma de locuire şi nu neapărat „carcasa" lui/ei. Locuirea extremă poate că nu este atunci o adăpostire *(față) de* criză, ci este o locuire *în* criză, împreună cu ea. Nu ocultarea crizei într-un mediu care să protejeze, să ogoiască, să abată atenția de la situația de urgență, ci, dimpotrivă, o locuire angoasată, în care adăpostul nu mai fereşte, ci este traversat el însuşi de liniile de forță ale circumstanței extreme.

[6] Persoană care se adăposteşte într-o clădire abandonată, squat (engl.) - ghemuit

~

Într-o dezbatere avută ani în urma cu Christopher Alexander[7], Peter Eisenman cerea arhitecturii destinate locuirii să reziste statutului care pare să îi fie predestinat, acela de teritoriu al evaziunii din fața angoaselor societale în care este amplasată. Dacă arhitectura este o imagine fidelă a societății, de ce să facă locuința excepție, retrăgându-se adică din societate şi refuzând să o reflecte, cu bunele, dar şi cu relele ei? Cu alte cuvinte, extrapolând această cerere, s-ar putea cere locuirii să fie activă, mai degrabă decât reactivă/pasivă. Retragerea, ascunderea, replierea, odihna - toți termeni asociați în chip tradițional şi aproape necontroversat cu sarcinile puse în seama casei sunt, probabil, puşi sub semnul întrebării şi de acel caracter activ al locuirii pe care îl postula Heidegger în „*Construire, locuire, gândire*". Teritoriul locuirii heideggeriene este unul activ, care lucrează asupra ființei - în chip „agricol" chiar, menționează autorul invocând termenii latini *colere, cultura*, care, prin intermediul locuirii acesteia şi a construirii în vederea unei asemenea locuiri, se dezvoltă în sensul tinderii către deplina instaurare întru esența sa (Heidegger, 2001, p.145-6).

[7] (with Christopher Alexander). „Contrasting Concepts of Harmony în Architecture: Debate between Christopher Alexander and Peter Eisenman", *Lotus International* (1983), 4:60-173. Marginal comments on the debate between Alexander and Eisenman by Georges Teyssot.

Este greu de imaginat o distanță mai mare între modul în care Heidegger vede problema locuirii şi cel pe care, în interiorul acelei dezbateri, îl propune Eisenman. Cu toate acestea, ceva profund leagă cele două perspective: ideea că a locui implică acțiune, angajare (chiar corporală), deschidere - şi nu pasivitate, detaşare, introvertire. Locuirea extremă nu este, din punctul acesta de vedere, una „odihnitoare", concentrată pe abandonul de sine.

Or, în acest sens, este locuirea extremă, o sintagmă de folosit ca deziderat pentru locuirea contemporană? Radicalismul locuirii acesteia, angajate în complexa rețea socio-economică, presupune participare, angajare în problemele colectivității - de la unitatea de vecinătate până la aşezare în ansamblul ei - dar, în acelaşi timp, presupune un teritoriu al fertilei interogații, al introspecției şi al redefinirii ființiale - în procesul locuirii şi prin intermediul acestuia. Casa devine, în locuirea extremă, un loc nodal, unde se conjugă o suită de puneri în deschis: a sinelui către Celălalt (de la celălalt blând până la alteritatea radicală pe care o presupune sacrul); a sinelui către lume, pe care casa o recapitulează atunci când, prin poziția ei centrală şi prin experiere, dă seama despre auto-similaritate (parte pentru întreg, casa este imaginea fractală a lumii); a unuia către mulți şi, invers, a comunității către individ.

Adăpostul propus de Gans&Jelacic nu „rezolvă” problema celor fără de casă, după cum nu o fac nici adăposturile de noapte caritabile, ci doar o țin sub control, într-o anumită vizibilitate publică (care, trebuie spus, atrage şi finanțare caritabilă). Dimpotrivă, acest fel de adăpost instanțiază această stare de lucruri, atrage atenția asupra lui ca asupra unei ipostaze a locuirii, nu ca asupra unei drame personale/colective care, din vină sau milostenie, trebuie „tratată” şi „vindecată”. De unul singur, un asemenea adăpost poate aduce faimă autorilor care îl expun într-o galerie sau pe web, dar nu rezolvă problema lipsei de adăpost. Probabil, pentru că, în accepțiunea pe care o dau aici sintagmei lor de *extreme housing*, e nevoie nu de ceva mai puțin decât o casă permanentă, ci de ceva mai mult decât un adăpost fără loc, pentru o noapte. Pe de altă parte, ca exemplu de „locuire împotrivă”, de-a dreptul „periculoasă”, propun aici turnul de locuințe proiectat de Santiago Calatrava pentru South-downtown Manhattan, care este un soi de „ridicare împotrivă”, de felul celei practicate de Neemia în reconstruirea Ierusalimului[8]. A locui la o asemenea altitudine şi într-o asemenea proximitate (*Ground Zero*) ar fi un gest radical, aproape un manifest asupra locuirii alături de traumă.

[8] David W. Dunlap, „Thinking Outside Box, Architect Comes Up With Cubes”, *New York Times*, 3 martie 2004.

Adăpostul de după dramă

Experiența unei asemenea adăpostiri minimale este de asemenea natură încât informează şi zona imediat superioară acesteia, în care este conținută. Este vorba despre locuirea post-conflict, când se pune problema adăpostirii unui număr însemnat de refugiați. Aici, dramei pierderii propriei locuințe, a războiului, se adaugă şi aceea a dizlocării. Schimbarea țării, sau, şi mai dramatic, întoarcerea într-o aceeaşi țară, acum de nerecunoscut (vezi proiectele pentru refugiații din Kosovo ale concursului organizat de organizația non-profit şi umanitară Architecture for Humanity, din Statele Unite, la http://www.architectureforhumanity.org/kosovo/kosovo.html) sunt evenimente traumatice. Absența oricărui înțeles al termenului „acasă” se adaugă traumei căderii în zona celor lipsiți de privilegii. Dintr-o dată, adăpostului trebuie să i se adauge preocuparea pentru o „ancoră” psihologică care să împiedice, fie şi pentru o perioadă limitată de timp, starea de glisare psihologică şi să adauge un „ce” familiar noului adăpost. Iată de ce, în asemenea lucrări dedicate refugiaților, poate fi găsită şi o anumită preocupare legată, într-un fel sau altul, de identitate personală, comunitară (etnică, religioasă, lingvistică). Nu cred că locuințele pentru refugiați, oricât de temporare ar fi ele - şi uneori caracterul temporar se transformă într-o nerostită, decrepită perpetuitate - pot

fi proiectate la fel pentru refugiații din Afganistan şi pentru cei din Kosovo, de pildă, ca să vorbim despre comunități împărtăşind o aceeaşi religie. (vezi *Future Shack*, Sean Godsell, proiect: Architecture for Humanity Kosovo refugee housing competition, www.architectureforhumanity.org).

Arhitectura de urgență trebuie să fie supusă cerințelor vitezei (fie legate de fabricarea on-site, fie de asamblare a unor componente prefabricate), ale portabilității, precum şi - pe de altă parte - ale evanescenței, din motive legate de propriul său statut ontologic. Mai mult, portabilitatea şi mobilitatea sunt cel mai adesea în relație de inversă proporționalitate cu durabilitatea în timp[9]. A se vedea, de pildă, structurile medicale proiectate pentru evenimente de felul celor de la 11 septembrie 2001, care folosesc camioane militare drept elemente „structurale”[10]. Cu alte cuvinte, arhitectura gonflabilă, pliabilă, poate fi gândită în termenii durabilității sau a permanenței componentelor, a materialelor din care sunt acestea constituite. Dimpotrivă, locuințele de urgență trebuie gândite ca datoare disparenței; astfel, deopotrivă stat şi comunitate se vor gândi cum să nu permanentizeze starea de criză pe care acest fel de locuire de urgență o ilustrează, proiectând alternative permanente. De asemenea, disparența rapidă (în puțini ani) va mobiliza şi „beneficiarul” să nu se lase narcotizat de rezolvarea temporară a dramei sale, motivându-l să caute soluții individuale şi colective de ieşire din marasm.

Invers, arhitectura destinată a rămâne într-un singur loc este, sub imperiul urgenței, gândită în termenii perisabilității. Materialele şi modul de concepție în astfel de situații, cărora li se supune arhitectura de urgență, ne vorbesc despre efemeritate, despre disparență. Aici nu este vorba atât despre *disposable architecture* - arhitectură al cărei ciclu de viață este în chip deliberat, uneori violent, redus din rațiuni economice. *Disposable architecture* nu este o arhitectură care dispare de la sine, ci este în chip anticipat gândită pentru o durată limitată de ocupare a terenului, durată care nu este neapărat dictată de natura sau calitatea materialelor. Un exemplu elocvent este în acest sens „cutia roşie” din Potzdamer Platz din Berlin, http://www.sfk-verband.de/html/de/info/Filmsch_BLN140200a.htm, găzduind un centru pentru vizitatori în care puteai vedea piața şi clădirile perimetrale în realitate virtuală. Aspectul - investiția de design a arhitecților - vorbea despre o efemeridă, nu neapărat şi materialul (tablă de oțel), drept dovadă că, în ciuda terminării şantierului pe care îl servea, cutia a fost păstrată.

[9] Pentru detalii, a se vedea Robert Kronenburg, *Portable Architecture,* Oxford, Elsevier/Architectural Press, 2003, 3rd edition;

[10] Stephen Verderber, „Compassionism and the Design Studio în the Aftermath of 9/11”, *Journal of Architectural Education*, volume 56, issue 3, February 2003, p. 48-62.

Disparența arhitecturii sărace nu este similară celei mai sus descrise. Ea nu înseamnă o decizie economică, ci una legată de buna conexiune dintre material, durabilitatea lui structural-temporală şi adecvarea la scop (rezolvarea unei probleme sociale care, în chip optimist vorbind, urmează să dispară). Cronicizarea problemei indică folosirea materialelor definitive şi viceversa. Fie şi numai din acest punct de vedere şi arhitectura săracă nu ar trebui să le acorde atenție - oricum, nu în detrimentul celor disparente.

Locuind vremelnic, la răscruce

Forma de locuire pe care o propun aici este *hyper-housing*, în care locuirea este mai mult decât posesiunea şi ocuparea unei case-vizuină. *Hyper-housing* este pentru casă ceea ce este *hypersurface* pentru suprafață. Hiper-locuirea este locuire întreolaltă. Adăpostul nu este doar a) individual, în felul şi sub ipostazele descrise până acum, ci există şi ca b) adăpost comunitar/colectiv (în grija colectivității iar nu a serviciilor sociale ale statului); cu drept de sanctuar în locul sacru. Casa este atunci centrul lumii mele. În chip analog spațiul public este centrul lumilor noastre, aşezate în deschis. Aceasta pentru că hiper-locuirea nu este un topos al ascunderii, al autismului domestic, ci o răspântie de îngrijorări şi mângâiere, de sarcini şi recompense. Cei ce locuiesc astfel în fapt, dincolo de odihna casei, veghează creşterea pruncilor şi îmbătrânirea părinților, ajută celor bolnavi şi nevoiaşi, donează bisericii şi organizațiilor de caritate, fac ei înşişi muncă pentru comunitatea apropiată sau îndepărtată, îşi pomenesc strămoşii (personali şi colectivi).

Hiper-locuirea include localizarea pe traiectoriile de semnificație socio-economică şi, mai cu seamă, spirituală ale 1) unității de vecinătate în comunitate, ale 2) comunității în aşezare şi ale 3) centrului (de unitate de vecinătate) - prin dimensiunea ecumenică - în universalitate.

Hiper-locuirea nu este o instanță, ci un proces. Nu este doar un loc, ci şi o istorie asociată lui, contextualizată în istoria celorlalți. Nu este (doar) „unde?”, ci şi „cum?”, „împreună cu cine?”, „în vederea a ce?”. Importantă în *hyper-housing* este rețeaua, nu locul izolat; comunitatea, nu casa.

Hiper-locuirea nu este centrată pe ataşamentul - necritic - față de un (singur) loc şi față de o anume configurație spațială. Dimpotrivă, acest fel de locuire păstrează o anumită distanță față de toate acestea, îngăduind mobilitatea fără destabilizarea rețelei şi recunoscând astfel, deodată cu Iisus şi Sf.Paul, că

suntem străini pe lumea aceasta şi, prin urmare, nu trebuie să ne ataşăm de nimic al ei. Hiper-locuirea înseamnă, atunci, şi învecinare bazată nu pe proximitatea fizică, geografică, ci pe învecinarea de interese în rețea. Unitățile de vecinătate ale târgului medieval erau determinate de apartenența la ghildă, care la rândul ei determina proximitatea spațială şi, deci, parohia, pentru ca adunarea acestor unități de vecinătate să dea târgul, iar catedrala să fie terenul bunei confruntări între ghilde întru decorarea ferestrelor sau a mobilierului. Să observăm că, deocamdată, oraşul contemporan pare să fi uitat acest criteriu tare de articulare a aşezării. O astfel de locuire subtilizează granițele dintre intimitate şi spațiul public, îngăduind locuirii să fie traversată de îngrijorările teritoriului public, cu doza lor de înstrăinare menită, repet, să ne amintească de tranziența vieților noastre (măcar pomenită, dacă nu de-a dreptul recomandată, deopotrivă de Iisus şi Sf. Paul). Hiper-locuirea acomodează şi tranziența proprie - în interiorul aceleiaşi locuințe sau în interiorul aceleiaşi comunități/aşezări - dar şi strămutarea dintr-o comunitate în alta.

Mai mult chiar, cred că, acolo unde este posibil, bine ar fi ca locuirea şi munca să fie întreolaltă, fără ca locul de muncă şi casa să coincidă ca spațiu utilizat. Lucrul acesta este mai cu seamă de observat în învățământ (multe universități şi spații de cercetare occidentale învecinează locuința şi locul de muncă pe acelaşi „campus”, spre beneficiul ambelor funcțiuni) sau servicii. Ca unul care am locuit câțiva ani în şcoala unde părinții mei au fost, pe rând, directori, cred că proximitatea locuirii cu munca este pozitivă; am, de asemenea, exemplul bunicului, croitor, care avea atelierul ataşat locuinței. Învățământul este un teritoriu al dedicării totale. Vedem încă astfel de instituții care conțin locuințe ale directorului (Şcoala centrală de Fete a lui Ion Mincu, Liceul Gh. Lazăr), probabil nefolosite acum în acest scop. Dar continuitatea supravegherii şcolii este asigurată în acelaşi timp cu permanența slujirii, ca în cazul relației biserică-locuință parohială. Biserica şi casa ei parohială sunt un astfel de exemplu bun de hiper-locuire care a supraviețuit, unde locuința este în imediata proximitate a lăcaşului de cult şi „programul de lucru” este, atunci, nu numai flexibil, ci şi mult mai convenabil pliat pe necesitățile comunității deservite[11]. În condițiile în care statul (nu doar cel

[11] Desigur, forma radicală aici este mânăstirea, unde *con-locuirea* în spațiul sacru (sau în proximitatea lui) presupune *co-prezența* tuturor celorlalte funcțiuni: rugăciunea, îngrijirea bolnavilor şi a bătrânilor, găzduirea pelerinilor etc. Cu toate acestea, mânăstirea nu este un exemplu pe care hiperlocuirea să îl celebreze decât ca model paralel, deoarece presupune decuplarea de la rețelele de înaltă tensiune ale societății; or, aici este propusă - repet - o formă de *locuire întreolaltă*, în mişcare şi devenire perpetuă.

român) nu va fi niciodată în stare să propună salarii decente cadrelor didactice, asocierea salariu-locuință de serviciu contra serviciu permanent (locuință plus supraveghere) ar fi cu deosebire atractivă pentru dascălii tineri şi pentru cei din mediul rural. Unitatea de vecinătate „breslaşă", dublată de unitatea de locuire, ar readuce în atenție un mod de locuire propriu ghildelor, profesiunilor liberale[12], meseriaşilor[13].

Aici nu este propovăduită identitatea între casă şi locul de muncă, deoarece munca are nevoie de un mediu mai formal de socializare decât locuirea, obținut prin părăsirea fizică a casei - fie şi doar pentru a intra imediat „dincolo", în teritoriul muncii; dar cred că, pe de altă parte, asocierea strânsă dintre lucru şi locuire este benefică ambelor. Separarea lor pe nivele (jos locul de muncă, sus locuința) a fost de altfel o constantă a locuirii, atunci când avem de-a face cu oferirea de servicii, artizanat, şi este din nou posibilă mulțumită interconectivității oferite de computer. În mod analog biroului mobil, computerul poate reduce distanța dintre casă şi locul de muncă nu în sensul funcționalismului modernist, al zonificării, ci, dimpotrivă, prin coprezență. În cazul serviciilor publice, oferirea de locuință de serviciu în interiorul sau în proximitatea locului de muncă nu doar că sporeşte ataşamentul față de acesta din urmă, dar oferă şi o bună motivație - în special pentru cei tineri, aflați la început de drum - pentru atragerea de personal de calitate, în condițiile în care locuința va reprezenta o problemă pe mai departe în oraşele contemporane. Mai mult, coprezența celor două funcțiuni esențiale ale oraşului poate aduce

[12] Este interesant de urmărit modul în care foarte mulți astfel de practicanți ai profesiunilor liberale au în vedere asocierea casă-locuință. O seamă de arhitecți români importanți locuiesc în proximitatea atelierului, sau lucrează lângă/în casă. Unii, precum Florin Biciuşcă, a propus încă din 1986 o asemenea formă de vecinătate, care a cîştigat premiul Bienalei de la Sofia, cu un juriu condus de Richard Meier. De asemenea, o examinare a locuinței contemporane occidentale, mai cu seamă a celei americane, va scoate la iveală un număr impresionant de astfel de simbioți: *Photographer's Retreat*, Foxhall, UK, arh. Niall McLaughlin; *Art House*, London, UK, arh. Brookes, Stacey&Randall. Casă, atelier de arhitectură şi galerie de artă în conversia Bisericii St. Peter's, Gullane, Scotland, arh. Vasile Toch; casă proprie cu atelier de arhitectură, arh. Francine Houben/Mecanoo în Olanda; casă cu studio pentru un artist florist de arh. Hiroshi Nakao etc. În fapt, aproape fără excepție, toți cei cărora le-am proiectat case în ultimii zece ani mi-au solicitat în mod explicit şi prezența unui loc de lucru („birou") ataşat casei, dar situat - firesc - cât mai aproape de accesul în curte şi/sau casă.

[13] Şcoala de arhitectură din Bucureşti este şi ea, ca orice loc de învățământ cu ore lungi de lucru în ateliere, pretabilă unei astfel de gândiri: firmele cadrelor didactice, locuința şi şcoala însăşi pot beneficia reciproc dacă s-ar afla în imediată învecinare. În cazul în speță, acest lucru este posibil prin supraetajarea unora din corpurile existente, folosirea podurilor corpului vechi etc. Las la o parte că, dincolo de a avea cât mai mulți profesori prezenți în permanență în şcoală şi, deci, abordabili pentru studenți şi dincolo de circumstanțele formale ale orelor, o asemenea asociere ar fi de folos şi firmelor cadrelor didactice, aflate în proximitatea imediată a locului unde se produc evenimentele şi ştirile breslei.

complexitate şi, deci, viață, în acele zone, de felul centrelor, de unde viața urbană a plecat spre periferii, cu tot cu spectacolul şi sustenabilitatea pe care le conferă locului unde se aşează. În plus, una dintre sursele de congestie a circulației la „ore de vârf" (i.e. atunci când se produce „transhumanța" între casă şi loc de muncă şi invers) ar fi atenuată.

Coprezența pe un acelaşi loc (dar nu în acelaşi spațiu) între locuință şi locul de muncă se poate realiza aşadar în două feluri: locul de muncă (birou, atelier, magazin) ataşat locuinței sau, dimpotrivă, locuință (de serviciu) ataşată locului de muncă (locuințe în campus universitar, în/pe lângă şcoli, aşa cum există deja pe lângă unele unități militare etc.). O astfel de hiper-locuire, aflată exact la polul opus al deziderateloor urbanismului Chartei de la Athena, este menită a complexifica viața urbană, aducând viață în oraş - pe care numai locuirea permanentă o poate stabiliza.

Concluzii

Între *extreme housing* şi hiper-locuire, aşa cum au fost mai sus descrise ambele concepte, se întinde un teritoriu arhitectural al îngrijorării şi al angajării sociale care transcende barierele naționale şi ideologice - de la stânga la dreapta, trecând prin centrul creştin. Există proiecte deja angajate de diferite fundații şi asociații non-profit, dar sunt prea puține statele (Franța, Olanda) care pot demonstra un angajament politic național în sensul folosirii arhitecturii şi urbanismului în sensul corectării unor asemenea drame individuale sau colective. Mai cu seamă în ceea ce priveşte adăpostirea de urgență (situația *homeless*-ilor sau a *squatter*-ilor), există - în mediile de avangardă - tendința singularizării sau a estetizării situației lor. Or, evenimente de felul celor din Kosovo - iarăşi şi iarăşi - din Iraq, sau cutremurele care continuă să afecteze Turcia, dovedesc că absența unei preocupări administrative la scară cel puțin națională prinde totdeauna nepregătite guverne şi instituții internaționale. Dar, mai presus decât orice, creştinii - a căror credință a fost sintetizată de Sf. Paul drept iubire a aproapelui - trebuie să fie în avangarda acestei îngrijorări. Sensul acestui text este de a crea preocupare şi nelinişte în vederea identificării problemei, a resurselor şi a posibilelor soluții, inclusiv a celor arhitecturale, înțelegând că nu mai putem dialoga cu tipuri arhitecturale tradiționale (piață, edificiu, locuință), câtă vreme hibrizi de felul locuinței temporare, de serviciu, a terminalului definesc astăzi cu frecvență crescândă modurile în care ne negociem prezența în spații.

~

TRAIECTORII LOCUITE

„*Like pilgrims to th'appointed place we tend;*
The world's an inn, and death the journey's end."[14]

John Dryden, *Palamon and Arcite (*1700)

Taxicab confession: I used to love hanging out în airports—before 9/11, that is, when the real world began to intrude and it was impossible to wander around staring voyeuristically at all the attractive and/or interesting people hurrying to or from places I'd never see. (...) Airports are a pleasant combination of chaos and order, sweat-stained humanity and sterility.[15]

David Edelstein, *SLATE,* Thursday, June 17, 2004

The Terminal, filmul din 2004 al lui Spielberg, ni-l prezintă pe Tom Hanks ca pe un est-european captiv în interregn, într-un spațiu de perpetuă tranziție: nici patrie, dar nici străinătate; nici casă/teritoriu privat, intim, dar nici de tot instituție/loc public. Exil prietenos, teritoriu acomodant, summum de traiectorii buimace şi aparent lipsit de pliuri ale intimei retrageri de pe traiectorie - terminalul de aeroport trebuie gândit ca un spațiu altfel (Foucault), unul care nu astâmpără dorul de casă, dar - după multe călătorii - oferă în schimb propriile nostalgii. În chip straniu, pentru personajele, aflate în perpetuă mişcare, ale lumii de astăzi (şi mulți est-europeni, printre care şi eu, se vor fi recunoscut în personajul lui Hanks), aceşti *topoi* ai locuirii pe traiectorie, de la terminalul de aeroport la lanțul hotelier şi la lanțul de restaurante, sunt singurii care oferă un - puteți să-l numiți astfel, cu ironie sau cu duioşie - surogat de *homey feeling*. Ceea ce Anthony Vidler numeşte „spații de pasaj" (Vidler, 2001, 65) cu referire la o „arhitectură a înstrăinării" (ibidem), menționând şi hotelul (mai precis spațiile publice ale acestuia, nu camerele) în viziunea lui Siegfried Kracauer (71-4), poate fi recuperat în această discuție despre locuirea pe traiectorie, chiar şi dintr-o perspectivă a

[14] Asemeni pelerinilor spre destinație ne-ndreptăm
Lumea întreagă e un han, iar moartea-al călătoriei țel.

[15] Confesiunea unui şofer de taxi: Îmi plăcea să pierd vremea în aeroporturi - asta înainte de 9/11, când lumea reală a început să invadeze şi a devenit imposibil să rătăceşti privind „voaioristic" la toți acei oameni atractivi şi/sau interesanți care se grăbesc spre sau din locuri pe care nu le voi vedea niciodată. (...) Aeroporturile sunt o combinație plăcută de haos şi ordine, umanitate transpirată şi sterilitate.

~

„vagabondajului” (74-9) sau a migrării deleuziene, cu ajutorul unor dimensiuni pliate în sine ale acestor din urmă forme de neaşezare. Nostalgia este o astfel de profunzime pliată, virtuală, a locuirii pe traiectorie, care incumbă, spre pildă, ipostaze neaşteptate ale madeleinei proustiene: un anumit miros al camerei de hotel înseriate, devenit recurent prin folosirea aceleiaşi mărci de aerosol, spre pildă, care leagă între ele amintirile unor locuri altfel desperecheate. Aceste strategii de „fidelizare” (barbarismul aparține, mă tem, campaniilor contemporane de marketing) sunt cele menite să pună estompă, dar şi patină, pe experiența alienării care este inerentă locuirii pe traiectorie. Mă întreb dacă nu este cumva timpul să dezidelogizăm discuția despre alienare, atât de dragă stângii post-marxiste, aducând în discuție - fie şi pentru a critica, dacă agenda politică o cere - şi nuanțele de quasi-intimitate pe care aproprierea de către ființa umană fie şi a celor mai trecătoare, în viteză, experiențe de traversare a spațiilor ni le propune astăzi investigației teoretice. Limburile de staționare sau viteză redusă ale terminalurilor de aeroport (în raport cu fluxurile accelerate ale accesului şi evacuărilor) merită atenția noastră şi, poate, un interes sporit - ca urmare a unei asemenea atenții - din partea celor care le traduc în realitate.

Viteză şi repaus

Aeroportul are deja o istorie arhitecturală respectabilă, de la Saarinen şi Aalto la Renzo Piano. Fluiditatea formelor, aripa stilizată, fluxul - toate au stat la baza proiectării acestor receptoare şi distribuitoare de flux de pasageri. Ca şi automobilismul, consecințele zborului asupra arhitecturii nu se rezumă însă doar la stațiile de parcurs, ci ele au fost folosite drept metafore cinetice care au informat arhitectura în sensul cel mai larg al termenului (să amintim doar maşina de locuit), ba chiar au ajuns să sugereze - prin viteză, accelerație, dinamică şi fluiditate - chiar gândirea despre cotidianitate (Paul Virilio este poate exemplul cel mai pregnant, la răscrucea dintre filosofia câmpurilor spațio-temporale şi arta organizării spațiului). Puțini comentatori ai acestui program architectural - aeroportul - vor fi insistat pe atribute care, la prima vedere, nu par a-i fi proprii: loc de interacțiune, loc de zăbavă, chiar de odihnă între zboruri, aşadar casă temporară chiar, nu doar pentru cei cărora, precum lui Viktor din *The Terminal*, li se refuză intrarea pe teritoriul statului unde aeroportul este localizat.

Or, terminalurile de astăzi sunt *şi* toate acestea: loc de comerț, spațiu de relaxare (internet, masaj) şi de curățenie a trupului, spațiu de reculegere şi rugăciune (capelele „neutre” confesional ale aeroporturilor merită,

de asemenea, o atenție aparte în discuțiile despre spațiul sacru contemporan) şi, pentru cei care nu îşi permit luxul retragerii la hotelurile care gravitează împrejurul (sau sunt plasate chiar în incinta) terminalelor, spațiu al somnului precipitat dintre zboruri. Atenția pe care administrația unor aeroporturi o acordă astăzi unor elemente de ambianță (la Chicago/O'Hare, un program de muzică locală propus în parteneriat de primărie şi postul de radio public; la Portland, distribuția locurilor de şedere astfel încât să permită socializarea, contactul vizual sau, dimpotrivă, replierea şi somnul[16]) dovedeşte că a devenit vizibil faptul că terminalul este, astăzi, mai mult decât un teritoriu al tranzitului în viteză. Efasarea anterioară, atât de proprie spațiilor publice aglomerate, de trecere, este astăzi abandonată, în favoarea dualității dintre viteză şi repaus. Odată cu introducerea măsurilor celor noi de securitate, fluxurile s-au încetinit şi răgazul - chiar dacă încordat, asociat cozilor şi nu rareori invadării „egale" a intimității corporale[17] - poate îngădui distribuția atenției către alte elemente de ambianță, personalizate. Degustarea muzicii la Chicago presupune timp. Prezența unui restaurant presupune timp. Condensarea unui teritoriu de mall în incinta terminalelor pleacă de asemenea de la o serie de premise legate de timpul avut la dispoziție şi de starea financiară a pasagerilor; mai mult, internetul propune forme *ne-locale* de mall (www.skymall.com), ale căror produse sunt în număr covârşitor vorbitoare despre publicul țintă şi, de asemenea, se propune pe sine ca modalitate de petrecere a timpului liber, fiind deja accesibil sub forma acelor *wireless hubs* care deja împânzesc locurile publice din SUA, inclusiv aeroporturile.

The Terminal ne vorbeşte exact despre acest aspect, minor parcă până mai ieri, al aeroportului: da, există forme de locuire, de intimitate, transferabile de la „casă" la terminal. Personajul principal este capabil, spre disperarea celor ce nu-l doresc acolo, să acomodeze o formă - stranie, încă, deşi pitorească până la urmă - de

[16] O parte din datele cu privire la *re-proiectarea* terminalelor de aeroporturi ca locuri de interacțiune socială le-am cules din conferința ținută la NCSU/College of Design, Aprilie 19, 2004, de Dr. Robert Sommer: „Airports, Bikes and Trees: An ABC of Environment-Behavior Research".

[17] Pe aeroportul de la Sacramento, o inabilă distribuție a punctelor de control de securitate l-a adus pe cel de control amănunțit al femeilor drept în vitrina Starbucks, spre deliciul consumatorilor, cărora li se oferă o privelişte inedită şi, respectiv, embarasantă pentru subiectele inspecției. Coliziunea public-privat produce astfel de episoade foucaultiene, în care teritoriul privatului devine un negativ - *ex-pus* - al celui public. Asta ne aduce aminte despre ambiguul statut al bovindourilor: la interior, ele sunt spații intime, extrase de regulă din camera comună, în vreme ce, în afară, ele se ex-pun vizibilității publice, fiind aşadar mai evidente şi, deci, mai prezente public decât restul casei.

„acasă fără de casă”. Oprit în inter-regn, fără patrie, pe un teritoriu fără teritorialitate juridică, fără - am fi zis - dotările unei bune locuiri, Viktor adună elemente disparate ale terminalului, elemente care, în mod evident, nu fuseseră gândite în vederea oferirii de locuire, într-un soi de adăpost temporar, habitabil (adică, presupunând în cele din urmă un habitus, un ritual al aşezării şi al odihnei) şi compozit (*patchwork*). Convers, terminalul se dovedeşte a avea - chiar dacă descoperite prin accident, prin *a-normalitatea* situației - atribute proprii spațiului public de tip agora. El devine loc de întâlnire, de socializare (chiar de înfiripare a unei iubiri - şi ea altfel), de schimburi, de confruntare şi decizie.

Spre deosebire de *spațiile altfel* foucaultiene, terminalul este o soluție de compromis: fără a avea, în chip imanent, vreunul din atributele spațiilor public şi, respectiv, privat, el se oferă ca fiind - cu ajustările pe care intenția locuirii le presupune oricum - apropriabil în oricare din cele două extreme: agora sau adăpost intim. Negocierea dintre utilizator şi spațiu este mai intensă decât, poate, în cazul agorei *qua agora* şi a locuinței *qua locuință*. Dar, în cele din urmă, rezultatul este o bună aproximare a fiecăreia dintre cele două limite, actualizabile pe rând, în funcție de trebuințele involuntarului lor utilizator. Din punctul de vedere al poziției sale pe traiectoria „funcțiunilor”, terminalul ni se prezintă ca fiind un *spațiu vag*[18].

Casa de azi nu e acasă

Suntem martorii unor migrații care, ca număr de persoane, este cel puțin comparabil cu acelea care despart, violent, antichitatea de evul mediu cel „întunecat”. Mai mult decât probabil, efectele migrațiilor de astăzi vor fi, de asemenea, comparabile cu acelea antice. La o scară minusculă, vom observa că şi în România zece procente din populație vor fi emigrat după 1989 şi că schimbările, inclusiv cele pe care le semnalează mediul edificat, sunt masive şi cu efect pe termen mediu şi lung. O parte consistentă din fluxul financiar care intră în țară se datorează acestor *dezlocuiți*. Fapul că ei scapă şi politicilor şi reglementărilor administrative, deşi le influențează direct şi indirect, trebuie constatat şi trebuie meditat

[18] Am numit şi definit acest concept în câteva dintre cărțile mele anterioare: *spațiul vag* acomodează - pe rând - funcțiuni diferite (dacă nu chiar contradictorii) fără a împrumuta până la capăt toate trăsăturile vreuneia dintre ele, astfel încât, după folosirea (ciclică, spre pildă, în cazul locuinței vernaculare) cu o anumită destinație, spațiul se poate replia în vag, în indecidabil, în vederea unei alte, diferite, folosiri. Trimit cititorul la capitolele respective din *Khora* (1999) şi *Pentru o (nouă) estetică a reconstrucției* (2003), ambele apărute în colecția Spații Imaginate, pe care o coordonez pentru Editura Paideia.

asupra lui. Dacă nu e de vină doar propria mea ignoranță, înseamnă că studiile socio-umane făcute asupra migranților români aflați pe traiectorii europene, alții decât rromii care țin partea de jos a ziarelor, practic lipsesc. Maramureşenii parizieni au fost investigați, inclusiv - deşi frugal - în latura architectonică a acestor migranți, ei strâng bani „afară" pentru a construi, monumental, „înăuntru" (vezi cazul Certeze, mediatizat mai mult datorită unei aiuritoare vizite prezidențiale). Însuşi fenomenul, denumit - jignitor pentru etnia în cauză, inclusiv de figuri intelectuale, ai zice, onorabile, precum preşedintele academiei - drept „arhitectură țigănească", este şi el un efect al migrației şi al acestei locuiri pe traiectorie de care fac vorbire aici. „Arhitectura țigănească" a fost cea mai vizibilă, inclusiv internațional, din exotism şi, repet, din motive de - latentă, poate - discriminare rasială, dar dacă există vreo urmă de „țigănie" aici, ea se referă la instituțiile locale şi centrale care nu i-au controlat, respectiv prevenit, ilegalitățile. Restul, adică diferențele de „stil" dintre o majoritate care judecă, neputând ea însăşi construi şi o minoritate care edifică, lipsită fiind de cultură şi conştiință critico-estetică, e lipsit de nuanță „etnică" şi se aplică, fără nici o discriminare, mai tuturor noilor îmbogățiți. Prin urmare, nu ştim încă, în urma vreunor cercetări serioase, academice şi de teren, de ce construiesc cum construiesc „acasă" migratorii români, atunci când o fac; mai mult, nu ştim cum lucrează astăzi fenomenele de aculturație şi nici mecanismele generatoare de kitsch. Mi se va răspunde că, probabil, chestiunile estetice, de scară şi de horror vacui, sunt futile din perspectiva temei, ale cărei consecințe socio-umane sunt mai importante decât cele arhitecturale. Argumentul meu, cu privire la noile tipuri de locuire pe care migrația ni le propune, este că ele deja există chiar şi în societăți primitive precum aceea românească şi, existând în formele pe care le voi descrie, demantelează societatea gazdă şi toate regulile de funcționare „tradiționale" ale acesteia. De la parohia care nu mai funcționează pe principiul proximității geografice şi până la desființarea „depărtării" prin servicii oferite electronic, cu toatele sunt importante şi, precum curenții de adâncime, lucrează aproape nevăzut pentru durata scurtă. Când ele îşi vor da pe față efectele, aşa cum o fac deja - de la campania electorală a emigranților în „patria-mamă" la disoluția autorităților de tip anterior şi la abolirea definitivă a culturilor „vernaculare" tradiționale - ele ne vor părea stranii şi neaşteptate.

Locuirea pe traiectorie şi forma - straniu familiară astăzi - de „acasă-în străinătate" nu sunt singurele ciudățenii pe care ni le oferă societatea contemporană spre a ne linişti grijile cu privire la alienarea fără limite a ființei umane prinsă în cotidianitate. Traiectoriile care unesc exilații de „acasa" lor, rămasă undeva în urmă în timp şi

~

spațiu, se hrănesc din alimente şi băuturi de „acolo”, care sunt aduse „dincolo” de marile corporații, de globalism. Grupurile etnice din exil sunt avide de a consuma nu doar hrană, ci şi informație sau divertisment de acasă, lucru făcut posibil de inter-conectivitatea rețelelor de circulație, informație şi comerț. A comanda direct, pe internet, fără intermediari chiar, produse de „acasă”, sau servicii care să fie performante „acasă” fără a mai fi necesară prezența fizică, a corpului aflat „departe” a devenit o stare de „normalitate”.

Nu mai suntem nici cu totul plecați, dar, de asemenea, nu mai suntem nici integral sosiți altundeva. Pe deasupra - şi prin capilarele - stabilității de odinioară, localul şi globalul îşi dau mâna, informându-se unul pe celălalt. Cei care au anunțat moartea identității locale de mâna globalității s-au grăbit. Dimpotrivă, pare că globalitatea cea mai acerbă devine vehicolul prin care localitatea ultimă se ex-pune în lume în chiar diferența sa[19]. Prezența noastră şi „casa” ne sunt identificabile de-a lungul traiectoriilor de deplasare frecventă, de migrație. Putem mai degrabă stabili modele de migrație decât arăta un punct/moment de stabilitate, de odihnă. În absența punctului fix, a destinației ultime şi stabile, migranții de astăzi se mulțumesc cu destinația cu cea mai mare rată de recurență, cu imaginea cea mai frecvent asociată cu odihna sau cu hrana, care nu mai este neapărat locuința de „acasă”. Or, în aceste condiții, ce mai ducem cu noi din - sau ce surogat propunem pentru a înlocui - „spiritul locului”? Limba, cum credea Nichita Stănescu, pentru care „patria mea este limba română”? Obiectele purtate cu noi în migrație, de felul Bibliei, a fotografiilor de familie imediat desuete? Un obiect de îmbrăcăminte „norocos” sau un talisman de care ne leagă amintirea celui mai drag? Aceste lucruri sunt deja ele însele perimate: în camerele de hotel se găsesc deja Biblii, versiunile online sunt deja la îndemână în orice punct al traiectoriei, la fel prezența instantanee a chipului celor dragi, prin intermediul vreunei *webcam*. Limba însăşi, încriptată în publicații, poate fi purtată cu sinele călător. Obiectul unic condensator de memorie - talisman, vestigiu (urmă lăsată în urmă), memorial - se dizolvă aşadar în traiectorie, este parte din ea, îi dă consistență[20].

Dacă studiile au arătat natura odihnitoare a apariției semnului curb, dublu hiperbolic, galben-roşu, al

[19] Micii producători de vinuri, pe care apariția celor mari părea să îi sufoce, au găsit în lanțurile de hypermarket-uri şi în internet - apogee ale ubicuității - locul propriei prezențe şi acces la piețele de nişă.

[20] Vezi, spre pildă, www.thevirtualwall.com, unde dincolo, în virtualitate, „continuă” poveştile de familie, unde - „îndărătul”, dincolo de numele săpat în piatră pe Memorialul Vietnam de la Washington, DC, iar numele însuşi poate fi „atins” de oriunde din lume.

grupului McDonald, care, în multiplicitatea lui asiguratoare, domesticeşte peisajul american, dă speranță, intimitate de „acasă” şi servicii egale turistului american în profunzimile celei mai negre străinătăți, cred că este momentul să unim în „globalitate” şi alte puncte care pâlpâie pe traiectoriile plecărilor şi sosirilor noastre care se rotesc şi ele, precum un atractor straniu în jurul unei zone, a unui câmp, a unui teritoriu, a unei mulțimi de „case” prin care trecem de-a lungul mai lungii migrații care este viața noastră, astăzi. Coridorul de transport cu stațiile sale este - prin repetiție şi frecvență - el însuşi creator de gen proxim şi diferență specifică (mă simt mai bine la Schipol, la Amsterdam, decât pe JFK, la NYC) şi lanțul hotelier, care conservă imagini „stabile” (adică, amintitoare) pentru cel care schimbă frecvent restul peisajului - iată cele două personaje care, acum, furnizează multora dintre noi amintiri şi senzația de - tot mai asediată -siguranță în chip analog celui în care, odinioară, o făceau stabilitatea locului natal şi casa multi-generațională.

Prezența nu mai este asociată, identificabilă şi atribuibilă exclusiv unui loc anume. Ubicuitatea prezenței şi a reproducerii acesteia - traiectorie sau câmp de (re)prezentare - dizolvă localitatea. Călătoria însăşi înseamnă astfel o formă de „a sta locului” pe traiectorie, sau, mai exact, de „a sta câmpului”. În raport cu modul în care înrămăm cadrul de referință, suntem „acasă” în camera de hotel reprodusă într-un număr de copii distribuite în teritoriu, în câmp: nu mai suntem în întregime străini, fiind în străinătate. Domesticirea alterității şi aclimatizarea stranietății fac din casă şi din sentimentul sosirii acasă un obiect (şi un sentiment) aşa-zicând *trans-teritoriale*.

Iată de ce nici termenul de „locuire” nu mai pare să aibă acoperire, nici cel de *housing*. Primul, pentru că pleacă de la ipoteza că avem nevoie de un loc identificabil pentru a putea vorbi, mai departe, despre locuire, iar cel de-al doilea, încă şi mai încărcat de presupoziții, pleacă de la prezența unei case. Or, ar trebui găsit un termen care să descrie situația contemporană descrisă aici, în care nici un (singur) loc, nici o (singură) casă nu mai descriu corect firea noastră în lume. Împinsă la limită, locuirea pe traiectorie (un paradox de felul realității virtuale) are următoarele două corolare care merită, la rândul lor, o dezvoltare teoretică proprie: a) locuirea - adică atribuirea de loc ființei, iar nu sensul comun, trivial, în care înteleg arhitecții conceptul - aşa cum a fost ea descrisă de Heidegger în „Construire, locuire, gândire”, încetează să mai fie unica formă în care muritorii sunt pe pământ şi b) desprinsă de localitate prin însăşi definiția ei, utopia este, în fine, realizabilă în interiorul conceptului de „locuire pe traiectorie”, al „stării de câmp”.
Nu suntem prima generație care e născută undeva,

crescută altundeva şi care, la maturitate, disjunge între locul casei şi locul de muncă (ideal al Chartei de la Atena şi al oraşului său funcționalist). Dar acest proces a atins, în Statele Unite şi, mai nou, în Estul European, cote şi cifre impresionante[21]. Migrațiile contemporane, fie ele economice, politice (război, purificare etnică), sau legate de dezastre naturale, depăşesc deja, cum spuneam, ca număr de ființe dizlocate cele care marchează cezura violentă dintre antichitate şi evul mediu. Aflați perpetuu pe traiectorie, dizlocați şi *dez-locuiți* (dacă atribuim locuirii sensul tare, tradițional, al termenului), migranții de astăzi forțează pe cei care au rămas cu analiza teoretică a fenomenului în urma procesului propriu-zis să ia aminte şi să propună soluții de acomodare a fluxurilor de persoane, de mărfuri şi bani care le sunt primelor asociate. Pentru arhitecți, locuirea pe traiectorie (fie aceasta o traiectorie de migrație geografică, fie una de „depanare" socială), casa temporară şi, mai ales, asociată cu locul de muncă (locuința de serviciu), locuința de catastrofă[22] sunt teme actuale şi marii arhitecți ai momentului dovedesc sensibilitate în abordarea lor frontală (Shigeru Ban, Kengo Kuma, Jean Nouvel). Despre toate aceste soluții - care nu pot fi, deocamdată, decât parțiale - vorbesc altundeva în *Manifestul Poverist*. Ele variază de la portabilitate/mobilitate la produsul serial (şi, atunci, materialitatea lor este una durabilă în timp) la efemeritatea materialelor folosite (hârtie, lemn) şi la reciclarea erei (post)industriale şi (post)comuniste, respectiv a (sub)produselor sale secundare (prin conversie, re-atribuire de funcțiune, re-arhitectură).

[21] Voi da doar exemplul personal: în patruzeci de ani de viață, am stat mai mult de şase luni în paisprezece locuri/case până acum şi nimic nu mă îndeamnă să cred că lucrurile se vor schimba radical în viitorul apropiat.

[22] A se vedea locuințele pentru refugiații din Kosovo de la www.architectureforhumanity.com, ale ONG-ului eponim condus de Cameron Sinclair şi http://har.ong.ro, cu proiectele vechi şi noi ale Fundației HAR din România.

STAREA DE LEMN NELUCRAT

Textul care urmează introduce lectorul în „laboratorul" de creație al unei arhitecturi ecumenice, îngrijorată social, atentă la puținătatea mijloacelor la îndemână, severă cu împodobirea proprie nu atât din rațiuni estetice, cât din rațiuni etice, denumită generic *poverism*. Metoda de abordare a proiectării poveriste am denumit-o în cele ce urmează „starea de lemn nelucrat". Iat-o, depliată în toate consecințele pe care le întrevăd ca importante pentru arhitect.

„**Starea de lemn nelucrat**" este un concept taoist frecvent întâlnit în *Tao Te King.*[23] Acolo, el desemnează o înțeleaptă stare de retragere din încrengăturile, ataşamentele şi circumstanțele realității: o repliere ființială - nu atât în simplitate, cât în indistincție, în indecidabilul dinaintea oricărui gest creator de consecințe. Nu este vorba atât despre abținere, ori de „desprindere de finalitatea actării", ca în *Bhagavad Gîta*. Starea de lemn nelucrat, folosită aici ca metaforă a poverismului, presupune o frugalitate a gesturilor care îşi este în chip genuin recunoscută sieşi drept simplitate, pentru că precede orice asemenea discuție despre niveluri ale complexității. Uneori, este doar reactivă la condiții, cumpănind cele mai la îndemână şi mai adecvate materiale, minimum necesar pentru rezistență structurală, precum şi o croială vagă a spațiului conținut în casă. Angajat social prin compasiune creştină, poverismul este în acelaşi timp reactiv - la condițiile locale de climă, de sit, de cultură, sociale la nivel comunitar şi economice.

Câteva dintre elementele acestui mod de a proiecta, pe care în textul de față îl numesc *poverism*, le-am sugerat deja într-un text anterior, sub titlul generic „Spațiul vag"[24]. Acolo, m-am referit în primul rând la caracterul „choral", al spațiului arhitectural care se supune acestei practici a vagului. Nu ambiguitate, ci indecidabilitate. Exemple de asemenea folosire într-un anumit fel, precis, a unui spațiu, pentru ca, după epuizarea acelei necesități, spațiul arhitectural să se poată, la rigoare, întoarce în vag, le-am găsit în modul vernacular de construire în interiorul limitei, în arhitectura chineză şi în

[23] (15. Înțeleptul: „genuine, like a piece of uncarved wood", trad. S. Beck, 1996; „whole as an uncarved block of wood", trad. J. McDonalds).

[24] *(Khora,* Bucureşti,Paideia 1999; *Pentru o (nouă) estetică a reconstrucției,* Bucureşti, Paideia 2003).

cea rurală românească. Nu sunt singurele. Un exemplu lămuritor este „casa nudă" a lui Shigeru Ban de la Kawagoe-shi, Saitama-ken, Japonia[25]. Aici, ambiguitatea este singurul aspect limpede al casei. Pereții sunt în acelaşi timp ziduri (conținând tot ceea ce conțin zidurile „normale", de la structură şi cablatură la instalații) şi ferestre. Spațiul interior este unic şi indistinct: pe post de „camere", prisme pe roți care pot fi plasate oriunde înăuntru şi pot primi orice „funcțiune". Orice stabilitate funcțională, orice relație care să ierarhizeze funcțiunile între ele este sabotată de la bun început. Orice mod de utilizare a spațiului interior şi a subdiviziunilor mobile pe care acesta le ocroteşte poate fi imaginat. Inutil de precizat, casa e albă (indecisă în spectrul vizibil) şi translucidă (nici opacă, nici transparentă).

Casa poveristă e un proces deschis devenirii, nu un obiect finit. Indecidabilitatea nu este incompatibilă cu buna folosință. Dimpotrivă, o anumită necesitate este imediat îngăduită şi satisfăcută de o asemenea casă, după care ea se poate întoarce în indistincție. Ce aduce în plus spațiul vag este o găzduire prietenoasă a devenirii. Casa nu mai este un obiect, ci un proces. În locul intervențiilor asupra materiei casei, spre a o adecva permanent la noile condiții, o abordare vagă a proiectării le conține dintru bun început pe cât mai multe dintre, deocamdată potențiale, folosirile viitoare ale casei. Prioritatea o deține, probabil, un grup de arhitecți-profesori din SUA, numit *Rural Studio*, fondat de Samuel Mockbee (1944-2001) şi Dennis K.Ruth. *Rural Studio* lucrează de peste un deceniu în Alabama, proiectând şi ridicând împreună cu studenții în arhitectură case pentru dezavantajați. Departe de coperțile lucioase ale revistelor care te fac faimos, Mockbee, Ruth şi colegii lor au edificat în comitatul Hale, Alabama, o rezervație de arhitectură sustenabilă, reciclând, redistribuind materie pauperă în lucrări de o neaşteptată frumusețe. Investiția serioasă este în inteligența care precede proiectarea şi susține execuția. Ea este de asemenea de găsit în implicarea comunității şi a studenților. Fondatorul evită (www.azw.at), să apese pedala socială a proiectelor, vorbind mai degrabă despre „practica studenților", care are, iată, chiar o finalitate practică directă.

Ce este extrem de interesant în acest proces declanşat de *Rural Studio*? Atributul *poverist*. Nu e vorba aici de „minimalism" estetizant. Se folosesc materiale donate, recuperate sau, oricum, de minimă „demnitate arhitecturală". Clienții noştri cred că doar folosirea marmorei îi va face fericiți în propria lor casă: o pun şi-n closete. Or, dimpotrivă: aerul de cavou al acestor

[25] Paco Asensio (publisher), *The Next House* (Barcelona, LOFT Publications, 2002), pp.26-33.

„palate” împute în jur totul. Viceversa: se pot face case demne, interesante, cu ziduri din chirpici, din baloți de paie şi de coceni de porumb „armați” cum se află deja cu sârmă şi „solidarizați”. Ele arată spectaculos şi conferă demnitate utilizatorilor lor. Lemnul este prezent în toate formele imaginabile, la fel şi tabla cutată şi galvanizată de, ai fi zis, cea mai joasă speță. Revenirea pe acelaşi loc după câțiva ani (o formă soft de „post-ocupancy evaluation”) dovedeşte (Oppenheimer Dean&Hursley, 2002; Moos&Trechsel, 2003) că, pornită din baze sustenabile, o asemenea arhitectură este apropriată şi dezvoltată în timp de utilizatori. Procesuală, casa „creşte” sau „scade” dimpreună cu schimbarea de trebuințe ale celor care o locuiesc sau, în durata lungă, cu generațiile de utilizatori care se perindă. Înnobilate cu lumină din obiecte de asemenea nepretențioase şi cu înțeleapta folosire a culorii menite să scoată din blestemata rutină obiectul final, casele făcute de *Rural Studio* sunt apariții stranii în peisajul arhitecturii contemporane, prin tocmai modestia lor. Ele nu sunt deloc oarecare, devreme ce pun la lucru sofisticate geometrii fondatoare. Ele nu sunt oarecare, de asemenea, în măsura în care disociază folosirea vernaculară a acestor materiale de formele asociate prin „tradiție” cu materialele respective. Casa de urgență, adăpostul social nu trebuie să fie magazii improvizate, care stau să cadă peste cel lovit de soartă. Ajutorul acordat semenului, chiar modest, nu trebuie să semene bucății de pâine aruncată în țărână, spre a fi culeasă de cel deja umilit de tragedia de care nu e vinovat. Casele celor de la *Rural Studio* dovedesc că nu sărăcia proprie, reală sau imaginată, este cauza pentru care nu sunt case. Deficitul de inteligență politică şi de caritate creştină, miopia cu „ştaif” a celor de la putere dă efecte devastatoare. În patria mea, acest lucru este orbitor, atunci când îl alăturăm acelor *McMansions* de sute de mii, de milioane de dolari pe care toți cei ce s-au perindat prin funcții de administrație sau serviciu public şi le-au ridicat, parcă, pe seama şi în cârca săracilor.

Poverismul nu e minimalism. Opulența proiectată pe fundalul sărăciei denotă adeseori prost gust, parvenitism, ignoranță sau schizofrenie. Dimpotrivă, adecvarea (dacă nu reținerea) mijloacelor în raport cu scopul, modestia creştină asumată a gesturilor de distribuire a materiei în vederea investirii cu semnificație a mediului edificat - iată principalele trăsături ale poverismului. De ce poverismul, astfel descris, nu este o formă de minimalism? Pentru că minimalismul se proiectează pe un context, bogat în materie şi sens, în raport cu care se delimitează ca abținere de a utiliza ceea ce se află la îndemână. Minimalismul este abstinență mândră şi costisitoare. Dimpotrivă, aplicată mediului din care se poate naşte - peisajul dezolant al post-comunismului - o abordare a

problemei de pe coordonatele spațiului vag, ale folosirii materialelor la îndemână potrivit locului şi scopului clădirii edificate (şi cu precădere a celor pomenite sau celebrate în Biblie), poate fi una dintre formele de decență prin care profesia de arhitect - compromisă într-un mod greu de recuperat pe termen mediu şi lung în România - să îşi regăsească demnitatea irosită în alianțe epuizante cu puterea pre- şi post-comunistă.

Poverismul nu este o *architettura povera*, ci o formă a compasiunii în fața sărăciei, însumată cu demnitatea asumării acestei condiții şi a lucrului cu ea. Poverismul nu înseamnă pauperitate *deliberată* a expresiei, ci investiția superioară de inteligență a proiectării în raport cu micimea mijloacelor, gesturile de angajare caritabilă, de fraternitate socială, din partea arhitecților, acolo unde condițiile patriei respective o impun. Poveristă se cheamă atunci, în interiorul acestui text, o anumită frugalitate a gesturilor de proiectare şi a mijloacelor avute la dispoziție. Acest mod de a gândi adăpostul şi comunitatea este ceea ce poate să suplinească absența mijloacelor şi absența mângâierii. „Mai puțin este mai puțin, pentru că mai puțin avem la dispoziție şi de mai puțin este nevoie" - iată cum poate suna, la o adică, sloganul[26] poverismului, derivat, cum se întâmplă de la Venturi încoace, din mantra modernismului, pe care îl consideră însă desuet şi inadecvat unei poetici a vagului. Poverismul lucrează cu ceea ce are la îndemână, răspunzând, potrivit principiului subsidiarității, nevoilor la nivelul la care apar[27].

[26] Blimpie, un lanț de fast-food american, are drept reclamă la un sandwich extrem de lung: „Cine a spus „Less is more", evident, nu avea prea mulți prieteni".

[27] *Habitat for Humanity* (www.habitat.org), un program internațional non-profit baptist, destinat angrenării celor aflați în căutarea unui adăpost în producerea acestuia şi a altora asemenea, în vederea coborârii costurilor - prin aportul propriu în muncă - la niveluri moderate, este probabil aproape de obiectivele arhitecturii poveriste. HABITAT FOR HUMANITY ROMANIA: „România a devenit a-50-a țară a programului Habitat pentru Umanitate după ce au fost invitați să ajute în micul oraş, din vestul României, Beiuş. Trei alte comunități din Cluj, Piteşti şi Rădăuți au acceptat, de atunci, provocarea de a eradica găzduirea precară pentru săraci. În următorul an trei noi comunități sunt aşteptate să îşi adauge eforturile la programul HPU. În iunie 2003 România sărbătorea a o suta familie care a experimentat bucuria de a construi şi a poseda o casă proprie. Pentru a da familiilor nevoiaşe posibilitatea de a avea o casă, Habitat pentru Umanitate construieşte case pentru o singură familie sau mai multe familii. În oraşe, în care costul pământului este mare, afiliază apartamente care au pod şi renovează apartamente existente. Pentru a veni în sprijinul unor categorii ale populației cu nevoi speciale sunt renovate acele apartamente în care orfani, familii care îngrijesc orfani şi familii uniparentale pot să îşi creeze o casă proprie. Mărimea unei unități de locuire din acest program, în România, variază de la 21 de metri pătrați (studio) la 90 de metri pătrați (case pentru familii cu mulți copii). Mărimea medie este de 65 metri pătrați. Casele sunt construite, în special, folosindu-se structuri de lemn şi ziduri de tip sandvici făcuți din materiale termoizolante. Folosirea unor materiale durabile şi prietenoase este prioritară. Rata medie pentru o astfel de casă este

Poverismul este în acelaşi timp un program creştin de locuire la răspântiile comunității mici, locale şi ale celei mari, globale. El îşi extrage înțelegerea comunității, a frugalității şi a locuirii din lecturi contemporane ale Bibliei şi ale Sfinților Părinți; este ecumenică; refuză fracturarea comunității creştine pe criterii schismatice, geografice şi naționale. Poverismul recunoaşte două instanțe: comunitatea geografică (parohia) şi comunitatea de credință (ecclesia creştină). Se nutreşte cu tradiția - diversă şi complexă - a arhitecturii creştine, aducând la lumină, în noi contexte, elemente ale acestei tradiții pe care o moşteneşte. Modul de lucru cu tradiția al poverismului se cheamă „retro-futurism". Tradiția vie informează, prin sondaje pe care arhitectul le face în trecut, arhitectura prezentului; prinse în montura prezentului, aceste referințe şi aceste genealogii sunt atât de şocante, încât este posibil ca înşişi „vistiernicii" tradiției să se arate şocați de „noutatea" instanței celei *noi, vechi*. Aceasta pentru că, în chiar numele „păstrării nealterate a tradiției", fuseseră de fapt uitate tocmai exponentele cele mai de seamă ale tradiției celei vii, iar ceea ce unii din biserică numesc tradiție este de fapt o seamă de elemente de vocabular din ultimele trei secole, când s-a rescris de fapt vocabularul arhitecturii creştine ortodoxe, dar şi catolice şi protestante.

Poverismul recunoaşte că o parte din numele şi din activismul său se revendică din felul în care *Poverello* (Sf. Francisc din Assisi) înțelegea legătura cu natura şi reținerea de la posesiunea bunurilor, păstrând doar uzufructul lor.

Arhitectura poveristă şi tradiția vernaculară: o revizităm adeseori, dar fără o reală inspecție a ceea ce este interesant şi actual în ea. Apelul la materialele locului este una dintre lecțiile pe care şi astăzi le putem învăța din Muzeul Satului. O alta: imprecisa specializare a spațiilor interioare şi regulile slabe de articulare a acestora în întreg. Această a doua lecție explică de ce arhitectura vernaculară este atât de adaptabilă în timp la geometria variabilă a vieților familiilor care se perindă acolo. O a treia regulă esențială este alternanța clădirilor pe un acelaşi teren de-a lungul timpului. „Casa bătrânească" şi „casa nouă/a tinerilor" se descompun şi se reconstruiesc pe rând, ca templul din Ise.

Prispa bunăoară, cu ritmul ei egal, nu dă seama despre vreo preeminență a spațiilor înşiruite de-a lungul ei, pe care le precede; unele spații sunt legate prin relații de dependență de un spațiu în care se intră întâi, dar acesta poate fi foarte bine locul vetrei (aşadar „bucătărie") care dă căldură în ambele, sau în toate trei camerele; alte camere au accese separate din aceeaşi prispă. Camerele se adaugă sau se scad după

echivalentul la 40$ şi face parte dintr-o ipotecă pe douăzeci de ani, scutită de taxe." http://www.2.habitat.org/intl/countryprofiles.fm

trebuință în lungul prispei, îngăduind o creştere sau o descreştere, atunci când nevoia încetează. Important este să observăm că această devenire este relativ indiferentă la ideea de coerență a ansamblului final, la o estetică a compoziției întregului. Casele vernaculare au cel mai adesea un final deschis, sunt opere în completare, dând seama despre devenirea familiei printr-o atitudine organică într-un fel pe care nici o clădire cu patru fațade blocată într-un buget fix de spațiu şi într-o schemă funcțională imuabilă nu îl poate face.

Prispa, cu neutralitatea pe care o impune asupra fațadei, ne aminteşte de aceea despre o altă analogie choral, aceea a „sitei".

Arhitectural vorbind, ne putem gândi în primul rând la grilă[28], la o diagramă structurantă. Or, aceasta grilă nu mai este semnul megastructurii care ia în posesie şi controlează un teritoriu, ci, dimpotrivă, al destabilizării deliberate a acelei, prea mult timp dezirate, capacități a arhitecturii de a vorbi răspicat (*architecture parlante*) despre lucruri din afara sa, capacitate iluzorie, de care abuzându-se, sunt create „rațele moarte" ale lui Venturi. Aşa încât grila derrideană nu mai înseamnă nimic din repertoriul cunoscut: control, supremație - aşadar putere - exprimate prin ordine, ierarhie: *symmetria*. Grila este deliberat sufocată cu semnificații parțiale, divergente, astfel încât să îi fie surpată claritatea de termen al analogiei prin care arhitectura mimează „realitatea". Eliberată din chinga analogiei, grila poate fi, în fine, întâiul chorem al unui limbaj al arhitecturii necontaminat de referențialitate, descentrat din câmpul acestor semnificații parazite pe care „tradiția" le-a atribuit, manipulând-o, arhitecturii dintotdeauna.

Prispa-ca-grilă este astfel recuperabilă ca o paradoxală imagine a spațiului vag. În noua sa postură, extrasă din casă şi stocată/abandonată alături de ea, vom găsi grila liberă la Wexner Center (Columbus, Ohio, arh. Peter Eisenman), sau - ca geometrie al cărei purism a fost deliberat alterat - în lucrări ale altor arhitecți contemporani, precum Zaha Hadid, Rem Koolhas sau Herzog&De Meuron.

[28] Atunci când îi propunea colaborarea sa pentru La Villette lui Peter Eisenman, pornind de la chora şi de la aurul din *Timaios*, Derrida avansa ideea unui obiect-grilă ambiguu, de metal aurit: „nici vertical, nici orizontal, o ramă extrem de solidă va aminti în acelaşi timp/deopotrivă un ecran, o sită, sau un grătar (o grilă), un obiect muzical cu corzi (pian, harfă, liră?: coarda, instrument cu corzi, coarda vocală etc.). Cât despre raster, grilă etc., va trebuie sa aibă o anume relație cu filtrul (unui telescop sau poate al unei băi de acid fotografice, sau cu o maşină care a căzut din cer după ce a fotografiat sau radiografiat - filtrată - o vedere aeriană). Acesta ar fi deopotrivă un filtru interpretativ şi selectiv care ar îngădui citarea şi filtrarea celor trei situri şi a celor trei straturi (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). Cât despre instrumentul cu corzi, ar semnala concertul şi multiplele corale, chora din opera c(h)orală" (1988).

Lecția prispei, a grilei de fațadă *in-deferentă* la ceea ce ar fi fost „datoria” (şi rațiunea ei de a fi) să exprime, este una îndatorată semnificației conceptului derridean de *differànce*). Grila separă net clădirea de context, refuză eroismul volumetriei iregulate, amânând în acelaşi timp semnificații prea vizibile în afară, ale interiorului. Jocul cu grilele, cu straturile de „filtre” este de altfel o îndeletnicire predilectă a arhitecților deconstructivişti. Opere „chorale” (sic!) sunt de fapt, în forma lor finală (dar *ne-edificată*) straturi şi straturi de grile pe un acelaşi sit. Unul dintre straturi era chiar cel al grilei *pre-existente* a Parcului La Villette, al lui Bernard Tschumi. Grila 3D care desparte/uneşte Wexner Center din Columbus, Ohio (arh. Peter Eisenman) de clădirea învecinată este nu doar „structura” casei celei noi extrase din ea şi depusă alături într-o poziție de echilibru instabil, dar şi o unificare a liniilor de forță ale sitului cu cele ale văzduhului (traseele aeriene ale aeroportului local sunt paralele cu latura lungă a grilei, aşa cum ne informează o celebră fotografie a acesteia).

Jocul grilelor deconstructiviste îl şi parodiază cumva pe cel al traseelor regulatoare (grile invizibile), care doreau să sugereze intricate, mistice geometrii ale vreunor biete case ori biserici țărăneşti (Adrian Gheorghiu, Radu Drăgan) sau ale Bucureştilor (Dana Harhoiu); domniile lor ne trimit direct în metafizică sau în istorii oculte (meşterii lui Constantin Brâncoveanu vor fi ştiut secretele geometriei piramidelor, Bucureştii sunt oraş de plan ideal, ca şi Sforzinda etc.), pe când respectivele „trasee regulatoare” erau îndatorate mai degrabă prezenței imanente şi, apoi, empirice, a geometriei în gesturile cele mai elementare de trasare a pământului (i.e. a terenurilor pentru case şi piețe) şi, respectiv, de ridicare a structurii caselor.

Poverismul şi meşteşugul

Au dispărut, o dată cu arhitectura modernă, acei meşteri mândri şi meseriile lor „inutile”: forjori pentru feronerii de felul celor care fac deliciul arhitecturii „maurentine” interbelice de la Parcul Filipescu; mobilişti capabili să repare intarsii; pietrari abili într-ale stereotomiei; zidari capabili să facă o boltă sau o cupolă de cărămidă. Masificarea producției de spațiu a dus la ştergerea identității. Mărirea scării - de la individ la „bobor” a dus la estomparea detaliului îndelung şlefuit, cel care face diferența dintre machetă şi arhitectură vie. La marii modernişti, de felul lui Mies van der Rohe sau Adolf Loos, obsesia pentru detaliu înlocuieşte şi, totodată, ține loc cu prisosință de ornamentică. Adică, modernismul se poate menține, ca şi comunismul, doar introducând energie şi informație într-un sistem care, altfel, nu este în stare să o auto-reproducă.

~

Ceea ce a dispărut, între giganții modernității şi arhitectura tipizată post-hruşciovianã, a estului, este tocmai interesul şi ştiința de a detalia infinit o casă, până la fibra lemnului, până la calitățile tactile ale suprafețelor de piatră sau metal, până la o anume transparență a sticlei. Diferența dintre Casa Scânteii şi Casa Republicii este nu doar de scară şi calitate a inserției urbane, ci şi, mai ales, de punere în operă. La prima a mai lucrat, pe lângă muncitori cu creierul cât basca, bruma de meşteşugari ce mai rămăseseră. Este din ce în ce mai rar, după 1980, să găseşti case bine făcute în România. Muriseră meşterii, cei care aveau relație directă cu materia, capabili să o supună formei celei cu prea puține determinări, propusă de arhitecți departe de situri, în institute de proiectare tipizată.

După ecoul produs de manifestul „regionalismului critic”, într-un articol din 1992 care a făcut vâlvă, publicat în *Journal of Architectural Education*, Kenneth Frampton declara că arhitectura nu este, dar mai cu seamă nu trebuie să fie o artă, ci un meşteşug. Pe lângă argumentele, altfel strălucite, ale unui post-heideggerian care va publica ulterior un volum de *Studii în cultura tectonică*, mai interesante mi se par consecințele afirmației, nu toate explicit formulate de autor. Probabil cea mai dramatică ar fi aceea că arhitectura nu poate fi predată în mediul universitar/academic şi, mai ales, în nici un caz cu mijloacele acestuia; dimpotrivă, transmiterea ei se poate face în felul în care s-a făcut dintotdeauna: de la maestru la ucenic şi calfă; lucrând efectiv şi, mai ales, lucrând pe sit, direct cu materialele; fără simulări, modelări, adică fără „proiectare” făcută altundeva decât la locul zidirii, în timpul acesteia.

Concluzia, neplăcută urechilor celor care, ca şi mine, lucrează tocmai într-un mediu universitar dedicat „producerii” de arhitecți diplomați, vine să tranşeze dihonia seculară - cam de la Durand încoace - dintre adepții modelului politehnic şi cei ai modelului *beaux-arts*-ist, recuzându-le pe amândouă. Primului îi spune că, dacă doreşte ca accentul să cadă pe proiectare, la limită consecințele ar fi 1) desființarea orelor de atelier, cu tacticile puerile de „practică simulată” şi 2) mutarea proiectării acolo unde îi este locul: afară, pe sit, în realitate. Celui de-al doilea îi spune că scopul arhitectului nu este să înfrumusețeze zidirea, ci să negocieze legătura dintre cer şi pământ, făcând loc în proces locuirii - adică firii omului.

Kenneth Frampton nu este singurul şi, poate, nici cel mai radical dintre meşteşugarii arhitecturii. În profunzime lucrează şi Cristopher Alexander, cel care pornise la a formaliza proiectarea şi a sfârşit prin a căuta „calitatea fără nume”, un *ce* indecidabil care face ca arhitectura să fie în acelaşi timp greu de algoritmat

şi, totuşi, accesibilă oricărui om. Rezultatul, în afară de propriile case fără proiect, lucrate direct pe sit, cu sprijinul colectivităților cărora le erau destinate, este *A Pattern Book*, o „biblie" a arhitectului amator, tipărită chiar pe foiță de biblie! Utopia *Do-It-Yourself* face apel la analogia cu arhitectura vernaculară, crezând că înarmează pe fitecine cu modele optimale spre a răspunde provocărilor unui sit. Ce uită Alexander? Două lucruri esențiale: 1) Din motive neelucidate de psihologi, maturii îşi uită propria frenezie de a produce, în joacă parcă, spații pe care o aveau ca prunci şi atunci 2) transferă această capacitate unor profesionişti ai jocului cu spațiul: meşterilor zidari sau, de o vreme încoace, arhitecților.

Poverismul este arhitectonică. Iată ce ne spune cuvântul grecesc de la care se revendică tectonica (*tekton;* v. *tektainomai*): tâmplar sau, prin extensie, artizan care lucrează un material dur. Orice material dur, cu excepția însă a metalului: metalurgistul, făurarul nu pot fi *tekton*, ei întâi supun duritatea prin foc şi abia apoi prelucrează materialul ductil. Constructorul însă este recuperat sub umbrela tâmplarului: cuvântul grec care descrie meşteşugul zidirii pare a-şi avea la rândul său originile în indo-europeanul *taksan*, care trimite la tâmplărie şi la folosirea toporului. *Architekton* era aşadar maestrul constructor, cel mai venerabil sau mai înțelept (*arché*) dintre ei. Lucrul cu etimologia a iscat în ultimele decenii o direcție în arhitectură pe care Kenneth Frampton[29] o plasează sub genericul unei definiții din 1982 dată tectonicii de A. H. Borbein: „Tectonica devine arta îmbinărilor" (Frampton, 1995, 5). Această artă a aducerii întreolaltă, a articulării de subansambluri - cu autonomie funcțională şi identitate formală proprie - în întreg este, de aceea, o „federație" de obiecte care consimt să lucreze împreună. Prin urmare, tectonica este opusă acelei „autocrații" a zidirii care presupune sedimentarea de straturi succesive de materie unde, între unitatea depusă (chirpic, cărămidă, bloc de piatră) şi întreg nu mai există nivele intermediare de agregare. Efortul de descărcare a eforturilor în pământ este unul colaborativ, care solicită nodul şi încheietura, articulațiile aşadar, mai mult decât masa, câmpul de materie.

Tectonica în sens maximal este chiar arhitectura. În sens modic însă este doar unul dintre cele două feluri consacrate istoric de a practica acest angajament cu materia în scopul oferirii de adăpost, cum spune unul dintre autorii cei mai frecventați de Frampton - l-am numit pe Heidegger. Ignoră Frampton aici, parcă mai noua arhitectură efemeră (*disposable architecture)*, care nu constă nici în articulare, nici în sedimentare?

[29] *Studies în the Tectonic Culture - The Poetics of Construction în 19th and 20th Century Architecture* (Cambridge/London, Graham Foundation/MIT Press, 1995).

Prin urmare, infierează autorul citat, tectonica este un gest alcătuitor care nu vizează doar părți de clădire, ci şi de lumi în genere, aşa cum este cazul artei. Vorbind despre artă, trebuie numaidecât menționat un alt cuvânt grecesc: *techné*, circumscris ulterior de artă pe filiera meşteşugului măiestrit. Or, spusese altundeva în 1992 acelaşi Frampton, arhitectura nu este nici artă, nici tehnică - este (dar, mai ales, trebuie să rămână) meşteşug artizanal, lucrare a mâinilor, angajament corporal nemediat cu materia.

Nu este incorect, aşadar, să-i spunem atunci acestei arte sau acestui meşteşug *arhitectonică*, măcar atunci când ne referim la produsul minții şi mâinilor meşterului constructor - avem incorporată în cuvânt, aşadar, semnificația maximală a termenului amintită mai sus. Îmi amintesc cum, în anii studenției mele, ni se atrăgea atenția să nu folosim cuvântul *arhitectonică*, avându-l de preferat pe cel de *arhitectură*. Motivele, altele decât asemănarea cu alte limbi „de ginte latină însă", vorba lui Caragiale, nu mi le mai amintesc. Dimpotrivă, argumente recente - pe care nu m-aş feri să le numesc mai degrabă derapaje interpretative - vin să pună în criză exact acest termen preferat: arhitectura. Potrivit lui David Farell Krell în *Archeticture (sic!): Ecstasies of Space, Time and The Human Body* (Albany, State University of New York Press, 1997), nici nu ar trebui să-i spunem acestei arte *arhitectură* ci, dimpotrivă, *arhetictură*, devreme ce, crede autorul, originea termenului nu în tectonică este de aflat, ci în *tiktein*.

Cu siguranță însă, potrivit lui Frampton, *trebuie* să folosim cuvântul arhitectonică cel puțin într-un caz aparte: atunci când ne referim la acel mod de a practica arhitectura centrat pe montare riguroasă de subansambluri care au o doză variabilă de complexitate a propriei alcătuiri şi care îşi păstrează o anume doză de autonomie structurală, funcțională şi estetică în ansamblul rezultat. Goticul, ca şi high-tech-ul, este o astfel de *arhitectonică*, asemănătoare arhitecturii de lemn pe care şi-o revendică drept străbun şi tustrele sunt în chip vădit opuse arhitecturii sedimentare, „geologice" a romanicului, a cubismului, respectiv a vernacularului de pământ nears, cărămidă sau piatră, care le precede - şi inspiră - sosirea.

Ceea ce înseamnă probabil că, în fața acestei incertitudini semantice, poate bine ar fi să rămânem în proximitatea aceluia dintre termeni care îi semnalează cel mai lămurit originea şi, în bună parte, dacă nu în totalitate, natura: acela de arhitectonică? În definitiv, există două argumente potrivnice acestei încăpățânări: primul ar fi acela că nu există propriu zis nici un motiv, altul decât cutare moft al veşnicei „intrări în Europa" - prin copierea aparențelor şi ignorarea esențelor - pentru care ar trebui să fim solidari cu un termen doar pentru

că el vine din franceză şi al doilea argument este unul „democratic”: întrebat repede, omul obişnuit spune deîndată *arhitectonică* şi nu *arhitectură*, semnalând - poate - un soi de înțelepciune a remanenței, a adăsta în trena etimologiilor şi a semnificațiilor timpurii poate fi, uneori, semnul unei înțelepciuni a păstrării de care „specialiştii” tind să se lepede cu uşurătate.

Poverismul este arhitectonică, nu *architecture parlante*.

Proximitatea geografică, unitatea de vecinătate este preocuparea poverismului de găzduire sau de edificare de comunități împrejurul unui centru spiritual şi social şi, apoi, la nivelul spațiului interior, de caracterul prietenos, domestic şi vag. Unitatea de vecinătate nu este nici închisă, nici autistă. Participativă în cadrul aşezării, unitatea de vecinătate se articulează prin sistemele de transport şi de servicii la oraş. Dar unitatea de vecinătate trebuie să fie temeiul rezolvării celor mai multe dintre problemele unei aşezări, articulată cum se află împrejurul unui centru nervos socio-spiritual.

Suspendarea discuției despre estetică în acest moment face parte din proiectul poverist, unde arhitectura rezultă din abordarea de la ambele capete - aşezare, comunitate, pe de o parte şi spațiu interior, pe de altă parte - fiind aşadar un efect, rezultanta celor doi vectori: o altfel de „mobilare a teritoriilor” (Bernard Caché). Câtă vreme preocuparea principală a arhitecturii poveriste rezultă cu necesitate din construcția comunitară, parohială - biserica, locuința şi programele sociale pendinte de comunitate: îngrijirea orfanilor, bătrânilor şi bolnavilor (nu neapărat separați de locuirea „normală” şi nu neapărat separați unii de alții: bătrânii valizi pot, spre pildă, îngriji de orfani şi bolnavi) - şi, prin urmare, este rezultanta unei *locuiri întreolaltă*, preocuparea pentru estetică este, în poverism, secundă - fără a fi ignorată - imperativelor sociale ale comunității.

Conversia spațiilor la îndemână

Între restaurare, renovare şi schimbarea la față cu totul a unui obiect arhitectural prin operațiuni violente (demolare totală sau parțială, re-fațadări de felul celei a Hotelului Dorobanți, „reconstrucții radicale” de felul celor propuse de Lebbeus Woods pentru Havana sau, mai ales, Sarajevo) şade un obiect straniu al arhitecturii de azi: *conversia.* Conversia este în primul rând o schimbare de funcțiune, dar una în care există o tensiune, uneori chiar una acută, între funcțiunea inițială şi funcțiunea finală. Această schimbare de funcțiune aduce cu sine modificări importante ale partiului, ale organizării spațiului, uneori ale materialelor de finisaj sau a culorilor acestora. Esențial este că, în final, cele minimum două straturi ale clădirii sunt

recognoscibile ca atare, sunt, aşadar *coprezente*. Câteva exemple recente: Tate Modern de la Londra, conversiile de antrepozite în ateliere şi rezidenţe de artişti, *loft*-urile, Fabrica de Glucoză preschimbată în Hotelul Caro în Bucureşti, locuinţe în distilerii de whiskey sau chiar în biserici şi multe altele. Redescoperită de deconstrucţie, conversia este de fapt un mod perpetuu de a fi al arhitecturii, de la, să zicem, casa lui Pitagora transformată în templu după moartea lui la bazilica devenită biserică.

Acest mod de a face arhitectură a devenit unul predilect în ultimele două decenii... Cantitatea semnificativă de obiecte-relicvă rămasă după revoluţia industrială pune din nou problema utilizării lor; este într-un fel o nouă influenţă a arhitecturii industriale asupra arhitecturii „civile", de data asta una prin ricoşeu. Conversiile par să fie pornite concomitent din Marea Britanie şi Statele Unite şi ridică problema utilizării unor spaţii care, cu doar o jumătate de secol în urmă, ar fi fost demolate fără ezitare spre a face loc noului. În *Anestetica-Arhitectura ca anestezic* (Paideia, 1999), Neil Leach vorbea despre o frenezie a conversiilor celor mai stranii în Marea Britanie, un soi de renăscut spirit gotic care ar face din căutarea spaţiilor-relicvă ale revoluţiei industriale (ceea ce astăzi pare să facă obiectul arheologiei industriale) în vederea schimbării lor în locuri „domestice" un scop în sine al arhitecturii spectaculare. O casă în formă de casă e plictisitoare; o casă în formă de biserică, distilerie, antrepozit, termocentrală etc. devine excitantă. Dorul de alteritate, de diferenţă excentrică a anumitor categorii socio-profesionale este proiectat şi asupra caselor lor ne-asemenea[30]. Tineri profesionişti în domenii avansate, în profesiuni liberale, artiştii sunt de regulă destinatarii acestor conversii, dar de interesul pe care ele îl suscită beneficiază oraşul în întregime.

Întrucât ţările post-comuniste şi mai cu seamă România sunt un teren predilect pentru conversia acelui fond construit malign pe care îl cunoaştem cu toţii, avem cu toţii de lucru aici. Este o formă diferită de conversie decât aceea pe care vesticii o practică atunci când îşi convertesc patrimoniul istoric: noi l-am demolat masiv pe acesta din urmă şi avem de lucrat cu blocuri şi edificii pompoase, dar inutile, ale modernităţii.

Dacă mantra miesiană a modernităţii este „adevărată" şi „forma urmează funcţiei", atunci casele construite

[30] Pentru mai multe detalii despre acest tip de a injecta din nou viaţă în ţesutul urban vechi, delabrat sau pur şi simplu incomod în forma sa prezentă, trimit pe cei interesaţi la literatura de specialitate contemporană. Deja citata *Anestetica*... a lui Neil Leach, dar şi *Khora* mea (Bucureşti, Paideia, colecţia Spaţii Imaginate, 1999) sunt în parte dedicate acestui subiect şi accesibile în româneşte, ca şi numărul dedicat subiectului de revista *Octogon* (martie 2002).

după aceasta se vor supune greu conversiei. Înseamnează că ar trebui să fim descurajați: schimbând funcțiunea, mai cu seamă atunci când o facem radical, fațada ar fi să fie situată în plin neadevăr. Conversia îl infirmă şi pe Gadamer, întrucât este de natură să saboteze „soluția fericită" pe care el o vedea la conjuncția dintre funcțiune, formă şi relație cu amplasamentul.

Conversiile interesante se petrec la intersecția dintre investigație filosofică şi actare spontană, deopotrivă reactivă (la ce este deja prezent) şi activă (punând în criză prezentul şi formulându-se pe sine prin raportare la acest prezent) în sit real. Conversia este interpretare la (cel puțin) două mâini, joc pe mâna „adversarului" (cel care a proiectat înaintea ta), gândire dublă şi, nu rareori, proces de intenție făcut predecesorului. Coprezența celor două case înseamnă totodată şi coprezența a cel puțin două intenții auctoriale în aceeaşi zidire. Ca în pictura dioptică, imaginea se compune din vederea concomitentă a lui atunci şi acum, la intersecția celor două planuri temporale în acelaşi spațiu.

Desigur, există în țară un potențial privilegiat pentru conversii, atât în zonele vechi, cât şi în cele noi. Bunăoară, Bucureştii hanurilor pot găzdui spații de spectacol în curțile lor interioare, dar nu numai: subsolurile - aici cu bolți de cărămidă, care, luate în posesie rapid de către barurile underground (la propriu şi la figurat) conțin deja scene de spectacol şi expun deja lucrări de artă - sau podurile pot fi de asemenea convertite. Hanul cu Tei este, din acest punct de vedere, un exemplu privilegiat. Mă bucur că acest potențial este explorat acum şi de şcolile de arhitectură. Ştiu că timişorenii convertesc podurile caselor vechi - ne-o dovedeşte ultimul număr al excelentei reviste *De Arhitectură*. Ştiu că studenții de la colegiul de arhitectură de interior au primit asemenea teme pentru lucrările de diplomă de anul acesta. Ştiu, în fine, că studenții mei sunt interesați: o conversie a „Circului foamei" din Rahova a fost menționată la concursul „Arhitectura ca (re)sursă" (2002), organizat de Ordinul Arhitecților din România pentru congresul UIA de la Berlin, iar unul dintre studenții care şi-a dat diploma cu mine, în 2002, a explorat potențialul de conversie al Casei Radio de pe Ştirbey-Vodă (preconizatul Muzeu al PCR dinainte de 1989, locul ultimei defilări de 23 august) în locuințe de felul şi calibrul celor din cartierul pe care megastructura l-a reprimat, care ar fi urmat să fie „înşurubate" în fagurele structurii.

Intervenția temporară, evanescentă, ca opțiune prietenoasă față de locul aflat în suferință, este o altă modalitate de a aborda conversia. Astfel de evenimente pot întrerupe intențiile de percepție socială şi artistică

ale unui loc, pot atrage atenția asupra stării unei zone delabrate sau asupra stranietății unui monument uitat; de asemenea, pot degaja un important, dar uitat, potențial de vindecare urbană. Artistul ieşit în stradă, în agora, poate fi un „actor urban" la fel de important ca şi oamenii de decizie. Aici, arhitectura este *disposable*, în sensul efemerității sale. Structurile sunt mai degrabă instalații temporare, realizate din materiale uşoare, naturale. Interesul arhitecților trebuie să se îndrepte către folosirea optimă a datului existent, către *ready-made* şi adhocism mai degrabă decât către adăugarea de obiect nou. În cazul obiectului „nou", el trebuie să fie parte din spectacol mai degrabă decât doar adăpost şi fundal al acestuia. Fațadele, distanțele dintre ele şi aperturile lor sunt buni „arlechini" şi strada este dintotdeauna o bună „scenă". Cu agende radical diferite, programele *Habitat şi Artă în România* (1997-99), *Verde 2000* de la Timişoara şi simpozionul de metal de la Călăraşi, din 1998, dar nu mai puțin concursul din 2003, *Performing Places*, organizat de British Council Romania, sunt exemple privilegiate, din spațiul autohton, de asemenea conversii „artistice".

Centrul spiritual al comunității: despre caracterul „glocal"[31] al poverismului. Biserica este o entitate straniu-familiară, implântată în miezul tare al comunității. Lăcaş al unei religii universale şi pretext de articulare al celei mai elementare unități de vecinătate social-viabile (parohia), biserica este, în acelaşi timp, spațiu sacru - conținător al ceea ce este cu totul altul (Otto), al alterității radicale, icoană a zeului şi, din fundal, ea însăşi intensificator al semnificației icoanelor pictate sau al statuilor, care, plasate într-un anume loc şi într-o anume ierarhie reciprocă a reprezentărilor, face vizibilă „povestea" şi „contractul iconografic" (Jencks) al bisericii. Biserica este în acelaşi timp spațiu public (interfață între spațiul public exterior, piața sau grădina căreia îi este adosată şi spațiul public interior, al ecclesiei, al pelerinajului) şi cel mai privat loc cu putință: al rugăciunii din fața icoanei, când cele ale lumii se şterg şi doar intercesiunea rămâne să lucreze; locul intimității cu Dumnezeu. Spațiu al psihodramei publice şi individuale, intensificator al emoției şi loc al înscenării/reiterării prin ritual ciclic al faptelor şi personajelor Bibliei, loc arhival care ține minte - pentru noi, în locul nostru sau chiar împotriva noastră -, unde ne aducem aminte, prin mărturisire şi, unde suntem de asemenea ținuți minte/amintiți prin pomenire, biserica este toate acestea la un loc şi încă multe.

Retro-futurismul este unul dintre modurile de a fi ale arhitecturii poveriste. Numai astfel înțeleg modul de „schimbare la față" al arhitecturii, iar nu în sensul de producere în perpetuitate de imagini insolite, „noi", pe

[31] Glocal - o armonizare a localului cu globalul.

care le-a introdus ca normă modernismul. Investigarea propriei tradiții (i.e. a locului şi geografiei sale, a grupului comunitar, a limbii, a culturii şi, mai cu seamă, a religiei) este sursa re-adecvării la contemporaneitate (şi) a discursului arhitectural. Cu siguranță, am văzut-o ca fiind singura modalitate posibilă atunci când am proiectat (şi câştigat concursul pentru) Catedrala Patriahală din Bucureşti, în 2002. Dovadă că, deşi proiectul înglobează câteva din trăsăturile arhitecturii de cult creştine bizantine de la Ravenna încoace, rezultatul final a părut oamenilor bisericii (dar nu numai lor) drept „futurist", deşi era, evident, unul „arhaic", în sensul introspecției înapoi pe firul râului, la izvor[32].

Desigur, admit că recontextualizarea înseamnă şi schimbare de semnificație: fereastra de alabastru translucid îngăduia luminii să intre în cutare biserica ravennată pentru că era sursa de lumină naturală la dispoziție; refolosită azi, piatra translucidă, dimpotrivă, nu dă seama atât despre lumina naturală (sticla ar fi putut-o face mai bine, la rigoare), ci despre efortul de îndumnezeire a omului pe care îl face Iisus, ca şi lumina trecând prin piatră. La fel, podurile/ramă duble, abstracte, de marmură de Ruşchița şi Moneasa (pietrele propuse reflectau diversitatea de texturi şi culori ale pietrei româneşti şi erau singurul element „național" din proiect)supra-lustruite, se doreau deopotrivă o referință la Brâncuşi şi la obsesia sa de a însufleți piatra prin mângâiere îndelungă (Eliade sugerează în *Jurnalul* său (II, 1973, 226) că piatra însăşi, astfel sculptată, invită la mângâiere). Dar, în acelaşi timp, implicasem în proiect un efect al acestei marmure care era deplâns de Brâncuşi: o anume transluciditate a ei, care face ca suprafața să aibă de fapt, o oarecare profunzime lăptoasă, aparentă desigur - o hipersuprafață. Am mizat pe acest efect în relație cu cel de transluciditate totală, de observat în interior: lumina intra ziua prin piatră - singura sursă de lumină naturală a spațiului lipsit de ferestre (care, indiferent cum ar fi proiectate, datează o clădire) şi, noaptea, ieşea din spațiul interior către oraş, străluminându-se, ca un far palid. Or, acest efect, utilizat abundent de Brâncuşi, care duce la indecidabilitatea prezenței suprafeței supra-lustruite - „mângâiate", cum observă Eliade (292) - îl doream a fi un „semnal" anticipând spectacolul luminii traversând piatra, de la interior.

Paradoxul arhitecturii creştine este acela că, expresie a unei religii teleologice, ea trebuie să fie în acelaşi timp arhaică şi viitoare. Recapitularea inspirată a tradiției bimilenare este unul dintre scopurile ei; dar, în acelaşi

[32] lucru observat de pildă de unii arhitecți din Portugalia (Facultatea de arhitectură a Universității Moderna de la Setubal), prezenți la conferința pe care am ținut-o acolo în 2003, când au făcut remarca despre caracterul „pre-schismatic" şi, prin urmare, azi, ecumenic al arhitecturii catedralei.

timp, orientarea către a doua venire face din biserică un loc orientat nu doar în sensul propriu, cardinal, al termenului, ci şi în sensul său temporal. Termenul de *retro-futurism* descrie, atunci, acel mod de a face arhitectură în care investigarea tradiției descoperă, în aceasta, lucruri suficient de îndepărtate în timp şi suficient de surprinzătoare încât insolitarea să se producă nu în sensul „inventării", ci al redescoperirii. Această arhitectură trebuie să fie o perpetuă recapitulare şi investigare în acelaşi timp. Plasarea în contexte contemporane şi rescrierea acestor elemente localizate în propria tradiție face din reiterare o bună şcoală de compoziție, iar din arhitectura rezultată - una „veche, nouă". În acelaşi timp, experimentul îşi are locul său în exact acelaşi teritoriu, al arhitecturii creştine. Aceasta pentru că investigația celei mai bune adecvări a logos-ului în materia înzidită nu trebuie să înceteze a ne preocupa, în aşteptarea judecății celei înfricoşate. Insolitarea este un mijloc de a atrage atenția asupra lucrării logos-ului în lume. Dacă ne uităm cu atenție - şi pe repede-înainte - la modul în care s-a schimbat la față arhitectura creştină în cele optsprezece milenii de prezență triumfală, vom avea dinaintea ochilor paradigma experimentului însăşi. Este aici o perpetuă activitate de adecvare la spații existente şi a spațiilor existente la tiparele în evoluție ale necesităților liturgice; o modelare neîncetată de tipuri strămutate dintr-o geografie şi o cultură într-altele, o neîncetată cercetare a celor mai bune modalități de expresie spațială, ornamentală şi de colaborare cu celelalte arte în vederea mai bunei reprezentări a misterului euharistic şi a simbolisticii creştine. De la bazilică la crucea greacă înscrisă, cu tipurile lor intermediare, este un drum lung de „încercare şi eroare", de piste abandonate şi de polenizări încrucişate. Un arhitect realmente preocupat de soarta contemporană a arhitecturii creştine trebuie să vadă - deodată! - ambele fețe ale monezii: lucrul cu tradiția vie (reiterarea acesteia în circumstanțe şi materiale contemporane) şi experimentul (lucrul cu arhetipurile, dar şi cu provocările viitorului).

Citită astăzi, sintagma „Biserici nouă", care dă şi titlul cărții-comunicare tipărită de Petre Antonescu drept urmare a conferinței pe care a ținut-o la 1 mai 1942 la Academia Română, sugerează un asemenea efect de „noutate" care s-a fanat în timp, dar care păstrează trează ambianța de prospețime pe care cartea-album o oferă încă la lectură. Repropus prin filtrul unei alte sintagme, aparținând poetului Mircea Ivănescu, ar deveni astăzi „Biserici vechi, nouă", adică exact dubla localizare pe care o propun.
Biserica este vistiernicul unei tradiții de două ori milenare, în care trebuie să se îmbrace, ca mireasă şi,

deopotrivă, Penelopă. Dar, în acelaşi timp, biserica este orientată către viitor, aşteptând cu nerăbdare un timp pe care îl ştie „numai Tatăl”. Este şi motivul împodobirii bisericii orientate, în aşteptare. Andrei Pleşu definea, mai bine decât o pot face eu aici, această „viitorime a privirii în trecut” astfel: „noutatea autentică e un *sentiment proaspăt al originarului*, e reaşezarea *liberă* în spațiul tradiției.”[33]

În plus, combinația de tradiție locală şi de tradiție creştină universală - adică multitudinea de precedente de prestigiu care pot fi invocate - face din revizitarea inventivă, experimentală a trecutului o întreprindere de durată lungă, menită a ne ține ocupați până la a doua venire.

[33] Andrei Pleşu, prefață la Andrei Scrima, *Timpul rugului aprins* (Bucureşti, Humanitas, 2000), pag. 11.

LEMN, PĂMÂNTURI, PIATRĂ

Poverismul: o arhitectură „post-apocaliptică”

Este din nou vremea să ne gândim, după bucla deschisă de revoluția industrială şi închisă de colapsul regimurilor comuniste care au transformat industria, mai cu seamă industria grea, într-un soi de apogeu (eşuat) al politicii lor economice, la materialele naturale pentru arhitectură. De fiecare dată când discut această problemă cu studenții mei, observ cât de dificil le este să înțeleagă ce este „rău” cu betonul şi cu oțelul şi, mai ales, de ce par aşa de înverşunat pornit împotriva lor. Sunt mai multe aspecte care trebuie discutate aici, pomenind însă dintru bun început că - fiind într-adevăr un avocat al materialelor naturale din motive ce vor fi invocate mai jos - cred că ele trebuie doar preferate celor industriale, nu absolutizate:

1) din motive pe care le găsim invocate, ba chiar argumentate explicit, în discursul lui Hrusciov din decembrie 1954[34], betonul a devenit materialul privilegiat de construcție al comunismului postbelic dintr-un triplu motiv: era produsul evident al industriei grele, era gri (culoarea proletariatului, potrivit lui Sciusev, autorul Mausoleului lui Lenin) şi permitea un tip de industrializare a producției care elimina din joc meşteşugarul, artizanul şi îl înlocuia cu proletarul constructor.

2) Pentru necesitățile de astăzi ale României, orice posibilitate de a scurtcircuita complicatele mecanisme ale unei industrii deja defuncte este un câştig, în primul rând ca preț, în al doilea rând ca exercițiu de dezintoxicare a sitului de enormele depozite de beton neperisabil şi în ultimul rând, dar nu mai puțin important, ca punere în paranteză, în mod deliberat, simbolic, a perioadei comuniste; dacă regimul comunist şi-a asumat betonul ca material de construcție favorit, este un bun prilej de a-l repudia şi prin repudierea materialului care îl eternizează. Un exercițiu similar poate fi făcut pentru oțel şi pentru aluminiu, ca şi pentru materialele plastice, la fel de contaminate de retorica regimului comunist; ele însă au avut un destin minor în construcțiile postbelice; dar este un exercițiu de asemenea sanitar de a le evita, cel puțin pentru o vreme.

[34] Trimit cititorul la comentariul pe care i l-am facut acestui text la http://e-lib.rss.cz.

3) Pentru că, altfel, există un potențial uriaş de refolosire a metalului, aşa cum se găseşte el pus în operă în arhitectura industrială, în conducte nefolosite, în statui inutile, în macaralele abandonate (la concursul pentru eradicarea sărăciei din 1998 Bucureşti s-a propus folosirea, de pildă, a acestora ca structuri pentru case sociale de urgență; aşa după cum ştiu de cel puțin o intenție de a le folosi ca un monument „funerar" pentru noul centru civic bucureştean). Despre proiectele de refolosire a acestui material în noi configurații spațiale, de felul celui care desface Combinatul de la Călăraşi şi îl asamblează în oraş ca opere de arta, sau al programul HAR, voi avea ocazia să mai vorbesc. Mai amintesc aici doar pe tânărul arhitect finlandez Matti Sanaksenaho, care a făcut o serie de instalații temporare pe străzile din Helsinki, incluzând un zid de metal ruginit, recuperat din docurile oraşului: rescriere a oraşului de după colaps, folosind chiar materialele apocalipsei - o (re)facere a lumii din resturile rezultate din sacrificarea câte unui gigant implauzibil, care i-a dat naştere în felul strâmb în care a găsit-o colapsul său. Matti Sanaksenaho s-a lansat de altfel prin pavilionul țării sale din 1992, care urmează tradiția folosirii lemnului pe care a impus-o compatriotul său Alvar Aalto la pavilioanele antebelice pe care le-a proiectat pentru expozițiile mondiale (Paris 1937, New York 1939).

Revenirea la materialele naturale, după episodul modernității, este cu atât mai posibilă cu cât, iată, o a treia generație de arhitecți *hi-tech* (după aceea, prima, a metalului şi după cea secundă a sticlei) pune în operă, cu precizia pe care tehnologiile de ultimă oră o oferă, o extrem de sofisticată arhitectură din materiale naturale: piatră naturală, lemn, cărămidă. O întreagă arhitectură franceză contemporană s-a structurat deja în preajma acestei abordări sensibile la adresa mediului.

Există de asemenea chiar exemple de materiale de construcție atipice: bambus (Kengo Kuma) sau hârtie şi tuburi de carton (Shigeru Ban). Kengo Kuma propune serializarea suprafețelor vibrate din bambus care să devină perete, umbrar pentru prispele sale profunde şi, astfel, intelectualizează, aduce la zi expresia arhitecturii vernaculare locale japoneze; să ne amintim că această incapacitate aparentă de a evada dintr-o expresivitate pre-modernă, vernaculară, este ceea ce modernii reproşează materialelor naturale. Or, lucrările lui Kengo Kuma nu numai că infirmă această prejudecată, dar arată cum un material „slab" poate deveni îngredientul pentru o arhitectură de dimensiuni şi expresie urbane şi izbitor de contemporane.

Shigeru Ban pe de altă parte, este un modernist şi un admirator al caselor de sticlă ale lui Mies van der Rohe

- pentru că acesta ar fi „obținut o continuitate completă între interior şi exterior printr-o fațadă integral de sticlă”. Casa lui „îmbunătățeşte” proiectul miesian prin aceea că pereți compacți pot fi adăugați sau scoşi după trebuința vizibilității sau a climei. Dar el este şi un post-modernist, în sensul în care celebrează în lucrările sale recente acele „*weak materials*” care par mai degrabă rezultat al reciclărilor decât al unei industrii eroice. Shigeru Ban face case din tuburi de hârtie: un pavilion, adăposturi temporare pentru refugiații recentelor conflicte sau cataclisme şi este autorul pavilionul japonez de la Expo 2000 Hanovra, care a fost integral reciclat după încheierea expoziției.

La Hanovra s-a configurat un teren de încercare pentru o cantitate impresionantă de pavilioane situate, ca să zic aşa, în „ariergardă”. O arhitectura „*soft*”, dar nu în sensul folosirii unor false metafore organice (forme curbe din plastic sau metal), ci a materialelor naturale, dacă nu chiar a naturii vii însăşi: pavilionul românesc, pentru prima dată în perioada postbelică interesant ca arhitectură, pare să nu fie nimic altceva decât vegetație crescută pe o structură metalică.

4) Argumentul meu este acela că o arhitectură care se poate auto-susține, accesibilă ca preț, contemporană ca expresie, deopotrivă adecvată zonei urbane ca şi celei rurale, poate fi în întregime concepută astăzi din materiale naturale (cu excepția zgârie-norilor şi a arhitecturii „monumentale”, fireşte). Între pământul nears (chirpici) şi piatra naturală (sau recompusă), trecând prin întreaga zona de pământuri arse, de la cărămidă la ceramică pe de o parte, respectiv între lemn şi sticlă pe de altă parte, întreaga gamă de materiale, fiecare cu propria expresie contemporană care, aşa cum am văzut, nu este doar posibilă, ci şi extrem de sugestivă, stă la dispoziția arhitecților care au uitat-o. În funcție de necesitățile programului şi de ceea ce oferă locul, ele pot fi folosite cu succes în a face o arhitectură care se poate revendica din spiritul tradiției oricum mult mai bine decât orice „chertare” sau „lingură” în beton monumental („funcționalism liric”) pe sedii ale partidului comunist, ale şcolii lui N. Porumbescu dintre 1967 şi 1987.

Cu siguranță, cel puțin în ceea ce priveşte situația dramatică a lipsei de locuințe sociale, un program pilot bazat exclusiv pe materialele şi pe resursele locului (lut, cărămidă, piatră, lemn, puțuri de apă, toalete chimice) se poate organiza extrem de rapid. El ar avea rezultate imediate şi prin implicarea celor direct interesați în ridicarea respectivelor case. În plus, acestea ar fi temporare şi, fără a marca irecuperabil solul, se poate imagina o situație în care, în timp, dispărând necesitatea de adăpost imediat, se vor putea elibera rapid amplasamentele. Or, asemenea proiecte nu

există nici măcar ca intenție sau ca simulare pentru situații de calamitate, într-o țară care este expusă inundațiilor anuale (din prostia regimurilor postbelice şi din delăsarea locuitorilor) şi peste care planează iminența unui cutremur de mari proporții.

O arhitectură cu materiale la îndemână

De ce o pledoarie pentru anumite materiale, în interiorul acestui „manifest" pentru poverism? Identitatea se poate manifesta la nivelul locului, sau al regiunii. Dar identitatea se face prezentă şi la nivelul unei comunități legate prin religie. Dacă micile „utopii" rurale americane, de la comunitățile *amish* la cele ale *quack*-erilor, îşi vădesc până astăzi principiile fondatoare în casele pe care le-au ridicat[35], un element suplimentar de semnificație se proiectează asupra arhitecturii creştine prin privilegierea anumitor materiale în detrimentul altora. Nu orice clădire din lemn, chirpici şi piatră este creştină. Dar o arhitectură creştină orientată către comunitate, severă, va dori, în interiorul discursului poverist desenat aici, să privilegieze lemnul, pământurile şi piatra, fără să excludă însă orice alt material sau circumstanță edificabilă aflate la îndemână. Se poate construi practic cu orice, (re)folosindu-se, precum în conversii, chiar clădirile însele.

Primul material creştin, în ordinea obiectivelor acestui text, este lemnul.

Material viu, lemnul şi lucrarea lemnului sunt în chip distinct creştine şi, în acelaşi timp, fondatoare pentru arhitectură. Tectonica se revendică din prelucrarea lemnului, din toporul indo-european şi lucrarea meşterului tâmplar, din îmbinarea meşteşugită a părților în întreg, astfel încât împreună - întreg prin parte, parte pentru întreg - să dea seama despre transmiterea gravitației şi a tuturor celorlalte forțe care se abat asupra obiectului îmbinat, şi şlefuit, spre pământ. Cred că este încă de meditat, după monumentala lucrare a lui Kenneth Frampton asupra culturii tectonice, la acest definitoriu ingredient al arhitecturii[36].

[35] Pleasant Hill, Kentucky, o comunitate a *shaker*-ilor americani, dă seama despre câteva percepte religioase transferate în arhitectură: separarea pe sexe a spațiilor interioare (de unde scări pentru bărbați separate de cele pentru femei), o austeritate incredibilă, dar deloc lipsită de estetică, folosirea extensivă a lemnului şi a pietrei, ca materiale la îndemână, o remarcabilă dexteritate în prelucrarea artizanală a lemnului pentru mobilier, eficiența maximală a spațiilor interioare.

[36] Că subiectul este de actualitate ne-o dovedeşte şi punerea sa în cheia cybersapce, cu toate consecințele care derivă de aici: a se vedea în acest sens Leach, Williams, Turnbull (editori): *Digital Tectonics* (London, Academy Editions, 2004), care rezumă lucrările unui seminar eponim de la Bath, din 2002.

Şi atunci, ce aduce într-o arhitectură creştină lemnul, afară de viul de după moarte şi de devenire? În primul rând, lemnul este - alături de piatră - materialul ziditor cel mai celebrat în Biblie. Iosif a fost tâmplar şi, pe cât se pare, a trecut meşteşugul şi fiului său, înainte de începerea părții misionare a vieții lui Iisus. În Faptele Apostolilor, crucificarea este denumită „spânzurarea pe lemn”. Folosirea lemnului în construcția templului (până la punctul în care prețul acestui material importat a scăzut dramatic) şi a chivotului - în fond, un archeu al bisericii, pe filiera depunerii sale în Sfânta Sfintelor din templul ierusalimitan - nu a fost, poate, suficient investigată. Locuințele şi bisericile - cu siguranță în zona europeană împădurită, din Peninsula Scandinavă până la Carpați - sunt programele predilecte ale lemnului. Biserica de lemn este văzută astăzi de emigrația română şi nu de puțini concetățeni din țară, drept arhetip al bisericii ortodoxe; or, dimpotrivă, deşi ea a aparținut cu siguranță locului, reconstrucțiile de după ultima invazie tătară, uniația fac din biserica de lemn ardeleană mai degrabă un lăcaş greco-catolic, prin inspirația din originalele urbane gotice, de zid, din Transilvania, câtuşi de puțin ortodox. Cu toate acestea, domesticitatea lemnului, căldura excepțională a bisericilor crestate şi şlefuite cu barda în trupul cutărui arbore doborât, cu toatele contribuie la aproprierea lemnului drept material predilect pentru spațiile domesticității şi ale credinței (uneori, acestea se confundă).

Cu toate acestea, tradiția astăzi este depăşită prin folosirea lemnului şi în ipostaze care nu îi păreau proprii: ca element de finisare exterioară, indiferent de program, ca material universal (a se vedea lucrările non-rezidențiale în piatră şi lemn din sudul Franței ale lui J. Perraudin), în programe asociate mai degrabă cu monumentalitatea sau autoritatea statală. Lemnul este o prezență constantă în mobilier, dar lucrările lui Frank Gehry sau ale fraților Humberto şi Fernando Campana îi adaugă o dimensiune mai puțin cunoscută. Scaunele Favela ale celor din urmă, în ciuda prețului exorbitant (datorat, fără îndoială, transformării în marfă inclusiv a temei sărăciei), dau seama despre periferiile braziliene şi despre reciclarea fiecărei bucăți de lemn aflate la dispoziție.

Folosirea materialului de construcție predilect al favelei - lemnul de răşinoase - drept material de mobilier ne aminteşte de asemenea despre „mobilarea teritoriilor” a lui Bernard Caché, sintagmă care pune între paranteze termenul median - arhitectura. Cartea designerului francez, despre care se spune că a influențat radical opiniile despre spațiu şi arhitectură ale lui Gilles Deleuze, nu îşi propune să suspende arhitectura aşa cum o cunoaştem dar, aşa cum sugerează şi titlul, o transformă într-o consecință a celor două gesturi de proiectare (urbanismul şi arhitectura de interior) - ambele cauze. Lemnul însuşi reprezintă o mediană în ce priveşte atributele materialelor de construcție. Este,

pe de o parte, suficient de modelabil spre a sluji drept material de interior - instanță tactilă, piele interioară&exterioară a lucrurilor, dar şi a casei; pe de altă parte, este suficient de rezistent structural pentru practic orice program arhitectural, în forme prelucrate cu tehnologii contemporane, în forme compozite (lemn stratificat, lemn recompus), lemnul poate tinde către rezistența, stabilitatea şi durabiltatea materialelor de structură „superioare" (oțel şi beton).

Desigur, piciorul podului lui Apolodor din Damasc, de la Drobeta-Turnu Severin, de asemenea din lemn ținut sub apa Dunării două mii de ani, corabia de lemn, bizantină, descoperită intactă în mâl de aproape-secarea aceluiaşi fluviu în vara lui 2003, sunt cu toatele dovezi cu privire la comportamentul impecabil al lemnului în condiții stabile de temperatură şi umiditate. Recent, am avut însumi o dovadă a rezistenței diamantine (ca formă superioară a carbonului) a lemnului ținut sub apă. Restaurând o casă la Sulina, pe malul Dunării la vărsare, s-a dovedit că fundația de piatră şedea pe un număr de piloți de stejar cu o lungime medie de 8m, bătuți în mâlul nisipos al falezei. După o sută de ani, stejarul devenise la fel de tare ca fundația de beton, mult mai consistentă, pe care am turnat-o alături.

Tot aici este momentul să vorbesc despre casa şi biserica de lemn[37] proiectate împreună cu Alexandru

[37] Cătălin Berescu, **Arhitectura de urgență**: „...ergo**…**Tema pe care ne-am propus-o a fost aceea a unei case care să folosească unor familii aflate în nevoie: fie o familie cu venituri modeste, fie una de refugiați. În termeni tehnici ea se cheamă locuință socială - pentru cei care nu îşi pot permite să plătească chirii pe piața liberă - sau locuință de urgență - pentru victimele cataclismelor şi refugiați. În dorința de a testa un proiect care este posibil să fie reprodus pe scară mare am respectat normele de suprafețe locuibile instituite de legea locuinței pentru prima variantă a proiectului. Casa realizată e mai puțin o locuință clasică, e mai degrabă o clădire care va sluji muzeului şi fundației pentru o varietate de evenimente. Ne-am impus două comandamente: să fie ieftină, cea mai ieftină, şi să fie modulată. Despre valoarea de investiție (la cheie să nu depăşească 10.000 Euro dacă este executată în regie proprie) se poate spune cu certitudine că poate scădea impresionant în cazul industrializării produsului şi în condițiile producerii în România a materialelor de construcție. Despre modulare se pot spune însă mai multe: lucrul cu elemente standardizate duce la uniformitate chiar şi în cazul combinațiilor de module. Regăsirea aceluiaşi tip de spațiu, a aceloraşi proporții nu este de natură a asigura legătura afectivă care se creează atunci cînd cel ce locuieşte îşi modelează singur spațiul. De aceea am optat pentru un modul mic, lesne manipulabil şi „slab" din punct de vedere tipologic, a cărui industrializare poate fi înlocuită fără pierderi de munca semicalificată a beneficiarului. Minimele constrîngeri structurale ca şi posibilitatea de a „sparge" coaja, anvelopanta spațiului, la un pas des, lasă loc pentru adaptarea formei clădirii şi a fațadei în funcție de sit, creativitate, bani, timp de execuție etc. Modulul constructiv rezultat pleacă de la finisajul ales şi mediază între placa standard de gipscarton, placa standard de termoizolație şi dimensiunea de cherestea cea mai comună şi mai ieftină cu putință. Din plăcile de gipscarton nu se pierde nimic pentru că nu ai nevoie decît de

Nancu, directorul Fundației Habitat şi Artă în România şi cu contribuția colegului Cătălin Berescu, în cadrul ediției 2002 a programului Tradiție şi Postmodernitate[38], cu sprijinul Universității de Arhitectură „Ion Mincu" Bucureşti, al Center for Traditional Orthodox Studies din Etna, CA şi al Institutului pentru Arhitectură de Lemn din Suedia, cu finanțarea programului UE Cultura 2000. Ni s-a părut important, de pildă, atunci când am făcut proiectul pilot, să propunem nu doar o casă pentru

---

tăieturi pe lățimea plăcii. La fel se întîmplă şi cu termoizolația, ba chiar e posibil să realizezi o variantă în care toate elementele de lemn care compun scheletul să aibă aceeaşi lungime. Este rezultatul unui efort de a folosi un minim tehnologic (nu spun low-tech pentru că asta ar implica o estetică iar aceste clădiri sînt libere de estetică). Poți să construieşti toată casa cu un fierăstrău de mînă, o bormaşină şi un ciocan. În afară de cîteva trepte şi unele îmbinări ale modulelor de la etaj toate tăieturile sînt în unghi drept. Toate materialele folosite au gabarite alese în aşa fel încît să încapă într-o Dacie utilitară. Ne putem astfel imagina că un grup de 100 de voluntari pot produce în locații improvizate aflate în locuri diverse modulele pentru 100 de case pe care le pot transporta şi monta la locul unui sinistru într-o perioadă de maximum 100 de zile.

Nu este vorba în tot ceea ce am făcut de un exercițiu de arhitectură şi nici de o foarte riguroasă încercare de eficientizare economică ci de testarea unei formule de lucru marcate de onestitate. Onestitatea este cea care trebuie să ne conducă în cazul unui asemenea program. În egală măsură ea trebuie să se manifeste şi față de materiale, tehnici şi resurse. Oameni din ce în ce mai competenți şi mai trişti ne spun că nu se poate construi cu mai puțin de 220 euro/mp azi în România. Şi dacă, totuşi…" Ianus/2002

38Augustin Ioan „*Arhitectura pentru săraci*":... una dintre cele mai grave probleme ale societății româneşti contemporane este lipsa oricărei preocupări pentru locuințele sociale în adevăratul sens al termenului, adică acelea pentru asistații de către comunitate - fie aceasta mare/națională, fie, mai degrabă, aceea locală. De asemenea, nu există nici un fel de preocupare, într-o țară pândită de spectrul cutremurelor devastatoare, pentru investigarea domeniului locuințelor

---

de catastrofă. Iată de ce, din vreme în vreme, orice fenomen cataclismic îi prinde nepregătiți pe guvernanți sau pe? edilii locali, iar răspunsul dat de aceştia este lamentabil: se fac, adică, celor calamitați, locuințe pe durate lungi, costisitoare şi, inutil să o mai spunem, înfricoşător de urâte. De unde ar trebui să fie o preocupare strategică pentru orice administrație responsabilă, situația se rezolvă la mica înțelegere, meschin şi fără perspectiva de ansamblu. Va fi nevoie de cutremure de talia celor din Turcia sau Grecia pentru a înțelege de ce trebuie făcut un astfel de studiu?

Iată, l-am făcut noi, cei din Fundația HAR. Este vorba despre puțin, în fond: un proiect-pilot menit să arate că se poate construi onest, pentru adevărații năpăstuiți, nu doar locuințe extrem de decente, ci şi lăcaşuri de cult în care să se ancoreze suflete dezesperate dinaintea sărăciei sau traumei. Nu doar păduri de case de avarie sunt necesare în astfel de momente, precum în acele țări lovite de catastrofe similare citate mai devreme, ci şi puncte de agregare a micilor comunități. (...) Nu trăim vremuri ale generozității ori ale dăruirii de sine creştine (ori barem social-democrate). Acum lucrează lupii şi vulturii hoitari, cât încă mai e oarece de capturat sau de fagocitat în țară. Dar când vor veni cataclism după cataclism şi va fi nevoie de asemenea lăcaşuri, vrem să se ştie că noi nu am stat când trebuia să lucrăm, ca ceilalți, că nu am făcut case noilor îmbogățiți când cei de sub limita de sărăcie trăiesc în condiții indescriptibile; că, deci, nu am fost părtaşi la nepăsarea generală, fie ea de stânga sau de dreapta." Augustin Ioan, *Ianus*/2002

situații de criză, ci şi un spațiu spiritual, o biserică. Loc privilegiat de găzduire a psiho-dramei individuale şi colective, a rugăciunii vindecătoare (sau doar alinătoare, în asemenea situații), prezența şi a unui alt fel de spațiu decât adăpostul „pur şi simplu” pe teritoriul extremei locuiri întreolaltă poate, recunoscând trauma, să o înfrunte mai degrabă decât să o ignore. Casa de lemn, ca şi biserica de altfel, deşi libere de estetică, le-am propus din materialul cel mai la îndemână pe teren pentru ca, şi astfel, să dea seama despre locul amplasării sale. Acesta nu este o aşezare, ci un Muzeu al Satului Vâlcean. Destule case şi câteva biserici îi slujesc drept fundal. Cum spuneam, nu este o aşezare, ci o colecție de locuri şi atunci casa noastră nu s-a dorit exponenta unuia anume, ci a unei împrejurări a construirii rapide, din subansamble industrializabile. Biserica însăşi este modulată astfel încât se poate extinde pe oricare trei direcții cu câte cel puțin încă un modul, astfel încât să acomodeze circumstanțe diverse. În plus, casa noastră doreşte ca, în formula finală, să fie de asemenea „low-tech”, construibilă aşadar cu un minimum de unelte şi cunoştințe, cel mai probabil de către destinatarul unui astfel de kit, în timp record, sub presiunea unor evenimente nefericite, cataclismice. Întrucât orice alt criteriu decât acelea ale ieftinătății şi al bunului simț în proiectare (modulare, proporționare, adecvare la scara şi potențialul materialului folosit) nu e relevant, nu dorim să fim judecați pentru mai mult decât ne-am propus. Nu am vrut să rezolvăm aici şi acum dilema actualității tradiției vernaculare, oricât de interesantă este această temă. Nici nu ne-am propus să flatăm spiritul locului, al oricărui loc - nu e timp de mofturi în situații de criză. Pur şi simplu, am făcut un sistem prefabricabil din lemn din patru pătrate de 3,63 x 3,63 m, descriind patru cuburi cu aceste laturi şi am făcut din ele o casă şi o biserică. Atât. Prin urmare, cu modestie şi - credem noi - înțelepciune, oferim celor interesați soluții viabile, ieftine şi, mai cu seamă, plauzibile spiritual.

Pământurile (arse sau nu) sunt un material privilegiat al Orientului Apropiat şi Mijlociu şi apar ca referință în vechiul testament: în Egipt, evreii aveau în facerea de chirpici (*charosset*) o meserie aproape exclusiv destinată lor. S-au făcut experimente legate de actualizarea acestor materiale, de îmbunătățirea proprietăților şi a durabilității pământurilor nearse, ca de pildă folosirea unor lianturi artificiale în locul bălegarului, sau a fibrelor de sticlă în locul paielor. În plus tratamentele suplimentare, de felul văruirii, adaugă stabilitate şi, deci, timp comportamentului pământurilor nearse. Întrebarea care subzistă este însă de ce s-ar refuza materialul aşa cum este în contextele care îi îngăduie folosirea (i.e. cele cu variații minime de umiditate şi temperatură). În definitiv, piramidele de chirpici din America Centrală durează de suficientă

vreme spre a spulbera întrebările cu privire la durabilitate. Cât priveşte slaba vizibilitate publică a arhitecturii de pământ, trebuie poate amintit că arhitectura de pământ nears a lui Hasan Fathi, arhitectul egiptean care a produs o consistentă revizitare şi reinterpretare a tradiției din unghiul pe care şi poverismul, aici explicat, îl împărtăşeşte, l-a făcut pe acesta faimos şi nu copierea unor materiale hi-tech, importate din occident.

Cărămida, adeseori în alternanță cu piatra, este de asemenea un material al zonei de naştere şi, apoi de iradiere a creştinismului din răsărit (ulterior ortodox). Bolțile de cărămidă impresionează şi astăzi, mai cu seamă pentru comportamentul lor seismic. Asizele de cărămidă şi piatră, pe care lucrările de restaurare din secolul douăzeci le-au scos de sub tencuieli, din statutul lor structural, spre a le atribui şi calitatea de suprafață vizibilă, s-au comportat remarcabil atât la compresiune, cât şi la solicitări dinamice, în felul în care betonul armat preia atât compresiuni şi întinderi, cât şi solicitări dinamice (ex. torsiuni). Delimitarea câmpurilor de alb (piatră) prin câmpuri orizontale şi verticale roşii (de cărămidă şi mortar) reprezintă, într-adevăr, un motiv decorativ care individuează construcția creştină din răsărit. Spre deosebire de lucrul lemnului cu cărămida sau pământul (*Fachtwerk*-ul goticului „civil”), unde câmpurile sunt mult mai ample, aici impresia de sedimentare este mult mai evidentă şi aduce în context imaginea secțiunii verticale, arheologice, prin pământ. Uneori, a privi o astfel de biserică este ca şi cum starea de arhivă a pământului (straturi geologice peste straturi de locuire întrerupte de violență şi cataclisme, iar geologie, iar aşezare şi aşa mai departe) este absorbită şi de biserică, care o ridică spre cer, ca pe o ofrandă.

„Infralemn” şi „subpământ”

Dacă aşezăm în dreptul acestui statut temporar materialele lui predilecte - lemnul, pământurile - vom vedea că o anumită arhitectură contemporană privilegiază un nivel încă şi mai perisabil decât al acestora. Arhitectura contemporană foloseşte materiale „neconvenționale”, de felul baloților de paie (a se vedea lucrările absolut excepționale ale grupului *Rural Sudio* din Alabama, SUA, sau *Architecture for Humanity*) al aglomerării de pietre de râu în plase de sârmă (Herzog &De Meuron, *California vineyard*). Structurile din hârtie şi tuburi de carton (unele aşezate pe „fundații” din cutii de bere), de asemenea destinate situațiilor de urgență, ale arhitectului japonez Shigeru Ban, i-au adus acestuia recunoaşterea internațională. Dar Shigeru Ban nu proiectează doar pentru situații de urgență, aşa după cum o dovedeşte biserica sa (vezi pentru detalii revista *Octogon* nr.1/2002) şi pavilionul Japoniei la Hanovra, în

2000. De altfel, în paranteză fie spus, arhitectura pavilioanelor naționale la expozițiile internaționale, mai cu seamă aceea dinainte de război, este un exemplu de abatere de la regula evanescenței, câtă vreme ele erau frecvent făcute nu numai din materiale permanente şi demolate ulterior, dar uneori chiar din materiale creditate cu aura extremei durate sau a prețiozității, precum, în pavilioanele URSS şi Germaniei naziste, în 1937, la Paris, marmura sau alabastrul[39], atunci când în joc erau mize mai mari decât adăpostirea unor exponate. Astăzi, arhitecții pavilioanelor naționale au descoperit şi ei gustul pentru efemeritatea sugestivă, aşa cum a arătat expoziția de la Hanovra din 2000 (a se vedea pavilionul Elveției, un lego de lemn, demontabil; chiar şi cel al României, constând dintr-o rețea metalică pe care creştea iederă).

Arhitecții care investighează limitele perisabilității nu au întotdeauna la îndemână argumentul propriei tradiții, aşa cum se întâmplă cu Shigeru Ban şi cu predecesorii săi metabolişti (din care se revendică, cel puțin în sensul gândirii ca posibilitate a unei arhitecturi temporare sau aflată în mişcare). Japonezii sunt plasați deopotrivă în orizontul contemporaneității căreia i se adresează, cât şi în acela al arheologiei precedentelor locale. Or, templul de la Ise şi pereții de hârtie sunt de găsit între aceste precedente cu putință de invocat. O asemenea utilizare îi plasează pe arhitecții japonezi ai temporarității într-un orizont „retro-futurist", sau de conjuncție a arhaicității cu postmodernitatea. Potrivit revistei *Newsweek*[40], un nou material de acoperiş, rezistent la taifun, a fost făcut de doi profesori de la University of Delaware: paie de soia, fulgi de pasăre, ziare şi liant hidrofug. Folosirea baloților de paie, a împletiturilor de nuiele şi a altor materiale „provizorii" este consistentă încă şi în mediul rural românesc, cu deosebirea că ele servesc pentru construcții şi adăposturi - anexe gospodăreşti - şi nu pentru locuințe. Practic, „modernizarea" a alungat din arhitectura locuinței rurale materialele naturale/locale şi tehnicile adiacente şi le-a înlocuit cu beton, tablă şi ferestre cu geam termopan. Combinațiile stranii pe care le-am văzut folosite în anii 1990, ca de pildă structura de beton cu pereți de chirpici, sau biserica mândră de la Urziceni (proiectată de mine), acoperită la repezeală cu carton asfaltat pentru că banii se isprăviseră de mult, dau seama despre această confuzie a folosirii materialelor, pe care arhitecții au datoria de a o limpezi.

Să ne amintim însă că, nefiind nimic „greşit" în folosirea materialelor naturale, aşa după cum dorea să ne

[39] A se vedea pentru detalii despre Paris 1937 cartea mea *Celălalt Modernism* (Bucureşti, IAIM, 1995).

[40] *Newsweek*, 27 octombrie, 2003, p. 63.

îndoctrineze modernismul, avem la rândul nostru de revendicat o asemenea tradiție locală (cel puțin pentru Dobrogea şi Bărăgan), cu privire la folosirea chirpicilor, a pământului nears amestecat cu paie şi bălegar, aplicat pe structuri verticale de nuiele, a acoperişurilor de stuf. Avem, de asemenea, de revendicat pentru contemporaneitate o folosire măiastră a lemnului.

Piatra din capul unghiului, pe care au uitat-o pietrarii

Zidiți fiind pe temelia apostolilor şi a proorocilor, piatra cea din capul unghiului fiind însuşi Iisus Hristos. Întru El, orice zidire bine alcătuită creşte ca să ajungă un locaş sfânt în Domnul, în care voi împreună sunteți zidiți, spre a fi locaş al lui Dumnezeu în Duh.

(Efeseni, 2:20-2)

Piatra este, de asemenea, un material încreştinat. Piatra din capul unghiului, casa de pe stâncă şi piatra pe care se întemeiază biserica - sunt tot atâtea referințe metaforice şi alegorice ale pietrei în textul nou testamentar. Dacă lemnul ieslei şi cel al crucii a fost prima instanță tactilă care a însoțit şi susținut naşterea şi moartea lui Iisus, piatra peşterii şi cea a mormântului virgin al lui Iosif din Armateea (în care nimeni, niciodată, nu fusese pus) au închipuit fundalul material al aceloraşi evenimente - paranteze între care s-a desfăşurat episodul uman al Fiului, piatra precedând ca adăpost şi urmând ca mormânt lemnului. Folosirea înaltei tehnologii pentru tăierea pietrei o vedem la lucru în clădirea pentru propriul studio arhitectural şi depozit de vinuri al lui Gilles Perraudin de la Vauvert[41], lângă cariera din care s-a excavat piatra pentru Pont Du Gard. În acelaşi timp arhaică şi avansată tehnologic, simplă şi în acelaşi timp stranie, clădirea lui Gilles Perraudin dă seama despre o folosire contemporană a materialului care forează atât de mult în tradiție până când dă de o ipostază a acesteia suficient de „uitată" spre a părea, adusă la suprafață şi recontextualizată în circumstanțele de azi, de-a dreptul futuristă. De asemenea, trebuie vorbit, în contextul folosirii pietrei ca material contemporan de construcție, de lucrările lui E. Souto Moura, arhitectul portughez crescut la flama lui

[41] „Die hohen Materialkosten der Konstruktion aus massiven, 52 cm starken Kalksteinblöcken wurden kompensiert durch die einfache Struktur des archaischen Gebäudes und den schnellen Bauablauf. Die große Speichermasse der Konstruktion ist în der Lage, die für den Wein problematischen Temperaturschwankungen auszugleichen.", http://www.archinform.net/projekte/8538.html

A. Siza. Într-o lucrare dedicată lui (şi pietrei)[42], Werner Blaser sintetizează calitățile pietrei, pe care le voi reproduce aici: „piatra creează ordine" şi este caracterizată de masă (21), greutate şi putere (27), dar şi „uşurință, naturalețe şi eleganță, frumusețe şi simplitate" (39); spre deosebire de lemn, care generează formă şi este caracterizat prin textură. Piatra exprimă, ca şi celelalte materiale naturale, o relație strânsă cu natura; piatra este de folosit pentru capacitatea ei de a pune în operă un „exercițiu şi un semn magic într-un limbaj simbolic în acelaşi timp străvechi şi modern" (21). În alternanță cu sticla „creează stabilitate şi dependență" (27). Ca material de construcție, piatra este un subiect autonom al casei, care spune poveşti îndelungate (inclusiv a propriei faceri, pe care o memorează (39), dar, de asemenea, impune ordine şi fundaluri/rețele pe care se pot proiecta liber celelalte elemente arhitecturale ale spațiului proiectat (33, 39), solicită perfecțiunea execuției şi, deci, plasează o mare greutate pe umerii proiectanților, cu a lor „disciplinată dorință de expresivitate" (39).

Dar observația cea mai importantă a lui Blaser, cu privire la piatră, este însă aceasta: „Piatra exemplifică cultura urbană." (39) Într-adevăr, ea este materialul cetăților, al zidurilor de apărare şi al structurilor permanente, al durabilității în timp şi al arhivării evenimentelor care țin de această permanență; în acest punct, piatra se reîntâlneşte cu creştinismul, cu geografia apariției sale, cu cultura imperiului care i-a servit drept spațiu de propagare (să ne amintim că pacea augustiniană nu a făcut doar posibilă apariția creştinismului, ci şi, potrivit lui Vitruviu, în dedicația pe care i-o face lui Octavian Augustus, trecerea de la o Romă de cărămidă la una de marmură) şi cu natura urbană a diseminării sale. Creştinismul şi piatra pe care se sprijină sunt ambele ale oraşului.

E de menționat în acest context observația lui Mircea Eliade despre relația specială pe care Brâncuşi a avut-o cu piatra. În *Jurnalul* său (consemnare fără dată, 1966)[43], Eliade descrie „materia tare, impenetrabilă" de care Brâncuşi s-ar fi apropiat cu sensibilitatea şi venerația omului preistoric. Starea aceasta de „beatitudine indusă de intimitatea indefinit prelungită cu materia cristalină" constituie, potrivit lui Eliade „o anume formă arhaică de religiozitate" care face ca sculptorul să dorească a-i aboli pietrei firea sa „şi, mai presus de orice, greutatea, spre a ne arăta cum ascende şi zboară". Versatilitatea tactilă a pietrei o face, aşadar,

[42] Werner Blaser, *Eduardo Souto de Moura: Stein Element* Stone (Basel, Birkhäuser, 2003), p. 21 şi urm.

[43] Micea Eliade, *Journal II, 1957-1969* (Chicago,University of Chicago Press, 1973), p. 292.

deosebit de expresivă în a sugera fie întoarcerea spre pământ a casei (zidărie ciclopică, opus incertum) fie, dimpotrivă, ascensiunea - prin geometria regulată a fațetării şi lustruire.

(re)Surse de materiale

Un pas în plus este acela făcut în investigarea unor materiale artificiale, proprii epocii post-industriale, aflate la dispoziția creatorilor care investighează un sit sau o localitate. Programul *Habitat şi Artă în România* şi-a făcut din reciclare, din folosirea materialelor şi obiectelor, chiar a clădirilor sau a resturilor acestora, „as found/on site[44]", parte a manifestului său. La fel a procedat, desfăcând şi *re-asamblând* combinatul de oțel de la Călăraşi (Siderca) drept obiecte de artă în oraş, programul - asemănător în obiective - pe care l-au derulat la sfârşitul anilor nouăzeci autoritățile locale în domeniul culturii, program expulzat după 2000 din oraş sub cuvântul „neseriozității" şi al „urâțeniei" „sculpturilor".

Astfel de materiale sunt adeseori neaşteptate: abandonate în depozite, resturile de mochetă au fost transformate de *Rural Studio*[45] în ziduri de locuință cu un remarcabil comportament termic şi cu o stranie frumusețe tactilă. Tot în Alabama şi tot *Rural Studio* au făcut o suprafață extrem de vibrată de sticlă - din parbrize recuperate de la cimitirele de maşini, iar din cauciucurile aruncate, îmbrăcate în pământ nears („lipite", cum se spune în Dobrogea) şi văruite - perete de capelă în aer liber.

Containerele folosite în operațiunile de shipping sunt deja, de câțiva ani şi cu succes, utilizate drept „cărămizi" pentru a construi locuințe, dar şi şcoli (UK) sau centre culturale (Spania, proiect Jean Nouvel). Containerele au ceva din trăsăturile „materiei prime": pot fi „exploatate" în special în porturi, sau pe liniile importante de transport containerizat de suprafață (gări importante, mari oraşe) şi reprezintă o resursă practic inepuizabilă (un număr important de astfel de containere se abandonează anual). Au, de asemenea, câteva avantaje deloc neglijabile: capacitate autoportantă şi de stocare, modularitate apropiată unei camere „obişnuite". Nu sunt limite cu privire la

[44] „cum au fost găsite/în sit" (trad. engl.)

[45] Pentru mai multe lucrări de aceeaşi factură, a se vedea Andrea Oppenheimer Dean, Timothy Hursley, *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency* (NY, Princeton Architectural Press, 2002); Samuel Mockbee, David Moos and Gail Trechsel (Editors) *Samuel Mockbee and the Rural Studio: Community Architecture*, Birmingham Museum of Art, 2003.

inventivitatea *(re)arhitecturii*. Macaralele abandonate pe şantierele din centrul Bucureştiului au fost propuse de un participant la concursul Arhitectura şi eradicarea sărăciei (1999) drept structuri (auto)portante pentru adăposturi. Secțiunea lor îngăduie o atare folosire, chiar dacă, probabil, în cazul respectivelor macarale, care au stat în aer liber cincisprezece ani, durabilitatea lor ar trebui privită cu circumspecție.

Uneori, o mai mult sau mai puțin inocentă eficiență priveşte dezmembrarea clădirilor abandonate (una dintre priveliştile cele mai frecvente ale Bucureştilor anilor nouăzeci, şi una dintre sursele predilecte de cărămidă pentru noua arhitectură rezidențială a anilor nouăzeci[46], în condițiile prețurilor aberante ale materialelor de construcție). Un arhitect de prima linie a arhitecturii contemporane, Eduardo Souto Moura, a construit casa de pe Boavista Avenue din Porto cu piatra provenind de la o şcoală de mânăstire dezafectată şi de la o ruină din zonă cunoscută drept „Frumoasa adormită" (Souto Moura, 1997, 63).

Există în *(re)arhitectură* (termenul, extrem de expresiv, a fost impus, ca titlu de carte cu privire la conversii, de Şerban Cantacuzino) un element deopotrivă extrem de contemporan, adăugabil „dezvoltării durabile", care coexistă însă cu unul arhaic, peren. Stadiul terminal al unei arhitecturi este adeseori privit drept oportunitate auroralã pentru altul. Un oraş sau o clădire pot servi drept sit (chiar reliefat, deci nu doar ca suprafață de fundare, ci şi ca distribuție de material în spațiu, care poate servi drept adăpost, drept pereți preexistenți, precum în biserica din terme, de la Roma) pentru o nouă întemeiere (de regulă, post-catastrofică), sau drept carieră de extracție a materialelor refolosibile pentru altă aşezare sau edificiu. Locuințele din Teatrul lui Marcellus de la Roma, componentele evident reciclate ale bisericii de la Densuş sau coloanele Sfintei Sofia de la Constantinopole sunt astfel de exemple-standard. O fotografie din Muzeul Țăranului Român din Bucureşti ilustrează cum nu se poate mai bine acest procedeu. Ea însoțeşte obiectul expus şi îi demonstrează originea. Obiectul expus este o masă de altar dintr-o biserică de sat. Extras din pământ şi rotit, se dovedeşte - în fotografie - a fi o porțiune consistentă dintr-un monument funerar roman.

Poate, în cazul ultimelor exemple de mai sus şi al atâtor altora, reciclarea ține şi de un soi de triumfalism al fagocitării „canibale" a fostului adversar (mai ales când

[46] Am folosit şi eu cărămida perfect conservată, cu ştampila purtând încă - mândră şi testamentară capsulă a timpului - numele producătorului interbelic. Am reciclat-o dintr-o demolare anterioară/învecinată, folosind-o tot într-o locuință deoarece era gratuită şi, evident, superioară cărămizii sfărâmate pe sfert care trecea drept „nouă", la momentul acela disponibilă pe piață.

este vorba de un templu consumând sau ocupând alt templu). Consumarea celuilalt, a învinsului, subsumarea lui la carul triumfal, decăderea lui într-un stadiu ontologic anterior edificiului (i.e. carieră exploatabilă) sunt toate conținute în astfel de gesturi. Nu trebuie privit termenul de „canibalism" aici cu încărcătura morală negativă cu care l-a investit civilizația occidentală atunci când l-a descoperit (sau a crezut că o face) la primitivii colonizați. Consumarea celuilalt are drept consecință şi asumarea rolului lui într-o nouă configurație a materiei. Refolosirea deliberată presupune şi o asumare - recircumstanțiată - a sensului celui vechi. Consumarea templului trecut poate însemna şi o afluire a venerabilității lui către noul templu. Refolosirea basilicii impune un anumit tip de ritual şi de majestate legalității bisericii. Astfel văd, de pildă, episodul depunerii chivotului cu tablele legii în Sfânta Sfintelor a Templului din Ierusalim. Ele, datorită tabú-ului spațial, au fost astfel „înghițite" de noul templu, spre a-l învesti din nou şi din nou cu venerabilitate. Cel dispărut, prin consumare, înglobare în noua ipostază/montură spațială, cauționează, slujeşte drept gaj şi, „topit" într-o nouă configurație, se depune ca sediment semnificativ, cor sau ca fundal pentru o nouă *ex-punere*. Precedentul slujeşte drept martor şi girant noului.

Nimic triumfal în redistribuția spațială a relicvelor celui care s-a învins singur: aici, e vorba despre relicvele edificiilor modernității, mai cu seamă ale celei industriale. Ceea ce nu trebuie să împiedice folosirea creativă a oricărui material de construcție natural sau artificial, nou sau reciclat, indiferent de „funcția" lui anterioară. Avem la dispoziție întregi „cariere" de asemenea materiale, aşa cum proiectul de la Călăraşi a demonstrat-o într-un chip pe care nu mă sfiesc să îl numesc - cu nostalgie, dată fiind exilarea lui din oraş - remarcabil. Singura preocupare este aceea a folosirii materialului „la îndemână", spre a sublinia firescul gestului şi resursele locului; nu a-l aduce de aiurea - gest prețios, calofil - pentru ca să semnifice în sine, prin strania lui amplasare a lui într-un loc impropriu. Spre pildă, este de la sine înțeles să folosesc la Constanța, potrivit scopului, materiale la îndemână precum piatra călcată şi de Sf. Andrei, pământurile, containerele, să convertesc portul şi silozurile netrebuitoare, să întrebuințez creativ macaralele ca structuri pentru case viitoare. Sigur că şi la Tulcea aş face acelaşi lucru, adăugând materialele bălții, poate „construind" pe apă, din pontoane plutitoare, „plauri" domestici. Cu certitudine, însă, în satul meu natal (Dorobanțu, jud. Tulcea), nu aş duce beton, când există pământ şi calcar, stejari - nu departe, salcâmi - pretutindeni şi cariera de calcar este în acelaşi timp şi sursă de var. Acestea sunt materiale la îndemână, din ele au fost făcute şi casele şi biserica veche. Până prin 1980, când

a apărut un bloc de prefabricate, iar după 1990 - case şi biserică nouă, mai toate, tencuite, acoperite cu tablă zincată - semn, poate, al unei îndoielnice prosperități, sau al voinței preotului, localnic şi credincios în sensul gospodăresc al termenului. Probabil, nu aş duce containere pentru o locuință în Deltă, deşi sunt atâtea porturi în apropiere, dar nu văd ce m-ar împiedica să reciclez carcasele de şlepuri şi pontoane.

Materialul-oaspete

Bine, mi se va replica pe bună dreptate, dar poate că stejarii bătuți în mâl din fundațiile caselor cosmopolite şi eclectice ale Sulinei nu sunt tocmai „ai locului", fiind aduşi de la mari distanțe. Şi totuşi, ei au devenit cu siguranță mai „la îndemână" (atunci când ar trebui optat între materiale care, oricum, lipsesc dintre datele naturale ale locului) decât betoanele comunismului. Există circumstanțe în care tocmai folosirea a unui material „straniu" în circumstanțele locului, prin chiar efortul aducerii sale, sau prin prețiozitatea intrinsecă, este de natură să învestească cu sens obiectul căruia acest material îi va fi fiind destinat. Lemnul destinat Templului din Ierusalim a fost adus din Liban şi nu fără eforturi. Desigur, materialele prețioase au fost păstrate spre a descrie măreția absolută, dar şi stranietatea deloc „arhitecturală" a Ierusalimului ceresc, unde-s parte din fundații şi ziduri. Alteori, aducerea unui material de cât mai departe este semnul snobismului şi, funcție de circumstanța folosirii, al prostului gust[47]. Sunt de găsit în arhitectura contemporană (dar mai cu seamă în arhitectura de interior şi mobilier) circumstanțe în care un material-oaspete este folosit ca atare sau în conjuncție cu unul la îndemână, indigen. Când ne uităm la combinația bambus-bronz, folosită de Francine Houben (Mecanoo), suntem mai degrabă şocați de diferența de durabilitate între cele două materiale, decât de faptul că bambusul este un material exotic, în ciuda faptului că Ikea l-a transformat în jaluzele „comune". Materialele-oaspete trebuie să rămână ceea ce sunt, adică detalii prețioase, prinse în montura celor aflate la îndemână. Ca atare, prin chiar parcimonia utilizării lui, el atrage atenția încă o dată asupra familiarității materialelor la îndemână.

[47] Pardoselile de teck sau abanos ale unor case ale noilor îmbogățiți din Bucureşti, *red wood*-ul folosit la Centrul Bancorex (azi, al COR) de la Izvorani de către arh. Constantin Ciurea - toate dau seamă despre simpla posesie de bunuri în exces, fără a învesti cu sens (sau, cel puțin, nu în direcția dorită de autori şi clienți) clădirea. Căci, despre ce sens, altul decât vreunul hilar, se poate vorbi în cazul Bancorex, care avea sediu de pregătire a cadrelor în red wood, dar nu şi resurse de a supraviețui ca instituție mult după ce s-a isprăvit lucrarea?

STUDII DE CAZ

1. (PRE)TEXTERITORII

„We have nothing left. The river took everything, even the dead în the cemetery. ”[48]

Pretexte

Opt cavaleri galici şi caii lor au fost descoperiți într-un singur mormânt[49]. Straniu la acest mormânt colectiv nu este doar poziția *similară* a cavalerilor şi a cailor - aşezați pe partea dreaptă, cu corpul orientat nord-sud, dar cu capetele răsucite spre est - ci şi faptul că războinicii aveau mâna stângă petrecută la subțioara celui din față. Ceea ce descriu aici, prin stranietatea descoperirii, va avea probabil mai mult sens pentru arheologi decât pentru oricine altcineva. Important pentru textul de față este însă modul descoperirii: descărcarea de sarcină arheologică prin trasarea unui drum de centură la Clermont Ferrand. „Grație trasării unui drum care nu există încă decât pe hârtie, un spectaculos mormânt galic a fost adus în lumină în plină câmpie”, constată autorul articolului (Pierre Barthélémy). Exemplele continuă în acelaşi *Le Monde*: descărcarea arheologică pare o metodă privilegiată de dezvăluire a ceea ce, în secole sau milenii, s-a retras în ascundere, sub pământ[50]: aşa se face că, în chip

[48] „Nu ne-a rămas nimic. Râul a luat totul, chiar şi morții din morminte.” Soccoro Moquete despre inundațiile din Haiti şi Republica Dominicană. Citatul zilei în *New York Times*, 28 mai 2004.

[49] Le Monde 31 mai 2002. Opt cavaleri gali şi caii lor au fost descopetiți într-un singur mormânt în pământ arven. Articol publicat în 31 mai 2002 de Pierre Barthelemy: Săpături prealabile unui şantier rutier, lângă Clermont-Ferrand, a adus la lumina zilei un mormânt care dezvăluia o practică funerară necunoscută.

[50] Decoperirea unui oraş galic la Nanterre readuce în discuție localizarea oraşului galico-roman Lutece pe l'Île de la Cité**.** /Le MONDE, 26.02.04/ Ultimele săpături arheologice au scos la lumină un vast cartier de locuințe şi o necropolă datând din secolele II şi respectiv IV (î.d.C). Poate, vestigiile adevăratei capitale a Parisiilor. Actuala comună Nanterre (Hauts-de-Seine) a fost oare „capitala” Parisiilor, strămoşii celți ai Francilienilor, şi nu Lutèce cum vrea tradiția istorică?

misterios aproape, cu cât vrem să adăugăm mai multă nouă edificare suprafeței pământului, cu atât descoperim mai multă edificare pre-existentă, strat şi substrat - unul peste altul şi/sau, adeseori, unul într-altul.

Alături, în acelaşi ziar: „Spectometrul de raze gamma GRS al sondei Mars Odyssey, aflată pe orbită marțiană din februarie (2002, n.a.), a detectat prezența hidrogenului în pătura superioară a subsolului marțian, la o adâncime variind între 30-60 cm." Nu atât prezența apei în „hipersuprafața" planetei roşii este interesantă, ci metoda de aflare a ei, având de asemenea de-a face cu citirea teritoriilor: „Mars-Odyssey a pus în evidență prezența acestui hidrogen grație acțiunii razelor cosmice. Acestea lovesc suprafața planetei Marte, ceea ce are drept efect emisia de raze gamma şi de neutroni în atmosfera planetei. Spectometrul GRS de pe Odyssey a detectat aceste evenimente măsurându-le energia, ceea ce a permis oamenilor de ştiință să determine aşadar care sunt elementele prezente în solul marțian. Analize complementare vor fi necesare pentru a confirma prezența efectivă a apei înghețate în solul marțian"[51].

În fine, ultimul pretext pentru ceea ce urmează: la Vienne (undeva lângă Lyon, într-o fostă colonie romană importantă din Galia), am vizitat în primăvara lui 2002 muzeul de la St. Romain-en-Gal, nu numai pentru că este un bun exemplu de arhitectură contemporană[52], ci şi pentru o expoziție de „arheologie aeriană" a marii câmpii ungare, a unui fotograf francez - René Goguey.

Ipoteza există de când, la sfârşitul anului 2003, s-a descoperit un vast cartier de locuit galic, datând din secolul al II lea înaintea erei noastre şi situat în nord-estul oraşului, în apropierea Senei. Aceste săpături arheologice, conduse de Institutul Național de Cercetări Arheologice Preventive (INRAP), completează investigațiile făcute pe traseul autostrăzii A 86 care scoseseră la lumină, în 1993, vestigii ale unei zone artizanale datând din aceeaşi epocă. Arheologii exhumaseră atunci baza unui cuptor de olar cu pietrele înegrite, înconjurat de ustensile din ceramică şi greutatea unui război de țesut. Cartierul de locuințe galice, datând din aceeaşi perioadă, descoperit în noiembrie 2003 pe şantierul unui imobil, atestă prezența unei comunități umane importante. Împreună cu zona artizanală, ansamblul se întinde pe o suprafață de cel puțin cincisprezece hectare. Nu mai este vorba de un sat. Ci de o cetate proto-urbană densă. Ca probă, regulile de urbanism draconiene pe care locuitorii şi le impuseseră. Clădirile lor, din lemn şi chirpici, se aliniau după un plan ortogonal, între două străzi paralele, pietruite, în jurul unei piețe de formă pătrată. Şanțuri întreținute şi curățate drenau apele uzate în afara orăşelului (târgului). Culmea confortului, fiecare casă dispunea de un puț privat, decorat cu pietre. Cercetătorii de la INRAP le-au descoperit într-o perfectă stare. Cât despre numeroasele locuințe, nu mai rămân la suprafața solului decât găurile în care se înfigeau piesele unei şarpante fixată cu ajutorul cuielor.

[51] *Le Monde*, 31 mai 2002.

[52] A se vedea pentru detalii cartea lui Vlad Gaivoronsky *Matrici ale spațiului tradițional* din colecția *Spații Imaginate* a Editurii Paideia, care îi dedică o analiză minuțioasă.

În ultimii zece ani, „fotograrheologul” cu pricina a survolat pusta maghiară şi a luat sute de imagini, unele forțate spre diferite zone ale spectrului vizibil. Rezultatul - în afara unor peisaje spectaculoase, comparabile cu acelea ale lui Ştefan Petrescu - este acela că situri arheologice necunoscute, ascunse sub straturi şi straturi de culturi agricole şi uitare, au „survenit”, s-au „neascuns”, cum s-ar zice în heideggereză, privirilor noastre.

Definiții. Punerea problemei

Problema acestui excurs o reprezintă *t(ext)eritoriul*, concept menit să descrie acele situri care conțin deja informații, arhive cu privire la devenirea lor trecută şi care, ascunse uneori în întunecimea păstrătoare a pământului, se revelează spontan - sau ca urmare a unei interogări, fie ea întâmplătoare sau deliberată - şi care, după inspecția arheologică de rigoare, pot informa mai departe gestul constructiv, făcând aşadar loc pentru un nou strat al arhivei. T(ext)eritoriul nu este aşadar nici „doar” un sit pentru o viitoare construcție, nici „doar” unul arheologic, investigat în vederea conservării. Spre deosebire de acestea două, t(ext)eritoriul este orientat spre viitor, în sensul în care însuşi modul descoperirii sale dă seama de viitorul său statut de loc nou, vechi. În finalul acestui text, după ce vom fi enumerat câteva dintre modurile privilegiate de investigare a arhivei unui asemenea t(ext)eritoriu, vom încerca să sugerăm şi soluții practice, de la cele mai simple la cele mai sofisticate, prin intermediul cărora textul din t(ext)eritoriu trece - parțial sau integral - în noul edificiu, conjugându-se cu „povestea” acestuia fie ca *(re)sursă* a lui, fie drept poveste *con-locuitoare*, în sensul propriu, adică aparținătoare aceluiaşi loc.

Teritoriul ca arhé-scriitură

Mai mult, argumentul este acela că texteritoriile sunt superioare siturilor „mute”, în raport cu obiectivele urbanismului şi, mai cu seamă, ale arhitecturii. Cu alte cuvinte, pământul-cu-arhivă este un sit superior celui natural. Pentru aceasta însă, să examinăm relația dintre pământ, sit, aşezare şi clădire în câteva lucrări prestigioase care le investighează şi să vedem, pe această cale hermeneutică, unde anume se străvăd, precum în exemplele date mai devreme, texteritoriile noastre întâmplător descoperite. Iată un bun punct de pornire:

> „Un edificiu, un templu grec de pildă, nu reproduce nimic. El se ridică pur şi simplu în mijlocul văii stâncoase. Templul închide în sine figura zeului, şi în această ascundere el o face să

emane, prin sala deschisă a coloanelor, în spațiul sacru. Datorită templului, zeul este prezent (*anwest*) în templu. Această prezență a zeului este, în sine însăşi, desfăşurarea şi delimitarea spațiului ca fiind unul sacru. Templul şi spațiul său nu se pierd însă în nedeterminat. Templul ca operă rostuieşte (*fügt*) şi adună în jurul său unitatea acelor traiectorii şi raporturi în care naşterea şi moartea, restriştea şi belşugul, biruința şi înfrângerea, supraviețuirea şi dispariția dobândesc configurația şi desfăşurarea unui destin de ființă umană. Atotstăpânitoarea cuprindere care e proprie acestor raporturi deschise constituie lumea poporului istoric. Abia pornind de la şi prin ea, acest popor se găseşte pe sine, ajungând la împlinirea destinului său.

Ridicându-se astfel, edificiul se sprijină pe solul stâncos. Această sprijinire a operei extrage din stâncă întunecimea suportului ei care, deşi e brut, nu e constrâns la nimic. Ridicându-se astfel, edificiul ține piept vijeliei care se abate cu violență asupra-i, adeverind-o abia acum în toată forța ei. Luciul şi irizarea pietrei, părând a nu fi decât un dar al soarelui, fac să apară, ele abia, în toată strălucirea, luminozitatea zilei, vastitatea cerului, bezna nopții. Ridicarea semeață a templului face vizibil invizibilul văzduhului. Neclinitirea operei sfidează agitația mării şi face să apară, prin calmul ei, zbuciumul valurilor. Copacul şi iarba, vulturul şi taurul, şarpele şi greierele îşi dobândesc astfel chipul lor distinct şi apar acum drept ceea ce sunt. Încă de timpuriu, grecii au numit această ieşire în afară, precum şi această deschidere (*Aufgehen*) - considerate în sine şi în ansamblu - *Φύσις*. *Physis* pune în lumină totodată acel ceva pe care şi în care omul îşi întemeiază locuirea sa. Noi numim acel ceva - pământul (*Erde*). Ceea ce spune acest cuvânt nu trebuie confundat nici cu reprezentarea unei mase materiale aşezate în straturi şi nici cu reprezentarea, doar astronomică, a unei planete. Pământul este locul în care deschiderea readăposteşte ca atare tot ceea ce se deschide. În tot ceea ce se deschide, pământul apare în chip esențial drept cel care adăposteşte.

Înălțându-se, templul deschide o lume şi, în acelaşi timp, el o repune pe pământ, care, în felul acesta, se revelează ca sol natal (*als der heimatliche Grund*)."

(Heidegger, 1995, 65-6)

~

Pasajul citat din „*Originea operei de artă*” ne este de folos în comentarea texteritoriilor - situri care au „ceva de spus” cu privire la propriul lor trecut, atunci când se iveşte problema *re-construirii* pe ele. Ipoteza de la care pornesc este că, la finele textului, cel puțin ca potențial, putem întrezări chipul şi rolul texteritoriilor. Acest pasaj[53] vorbeşte despre raportul deloc simplu dintre „o clădire” şi situl din care se revendică. Este momentul să amintim că, în interpretarea sa asupra lui Heidegger şi în *Genius Loci*, Christian Norberg-Schulz stabileşte o relație de tip cauză-efect între sit şi clădire, bazându-se pe acest comentariu din Heidegger despre templu. Dar relația nu pare să fie aşa de simplă. Pământul aici nu trebuie redus la „amplasament”. Pământul - şi ipostazierea lui drept relief al rocii nu este întâmplătoare - este teritoriul ascunderii, al „misteriosului” sprijin (aici înțeles deopotrivă ca *sus-ținere* şi ca ajutor) - sau, cum spun traducătorii români, a „întunecimii suportului” - acordat de piatră templului pentru ca acesta, la rândul lui, să reinvestească pământul cu „lumea” deschisă de el, pe care acesta nu doar o menține deschisă, ci, cum spuneam, o şi reinvesteşte în pământ, până în acea zi când i se va adăuga, ostenit şi măcinat de atâta luptă aletheică. În acest ciclu de *ex-punere* şi *re-întoarcere*, pământ şi clădire sunt încleştați într-o relație biunivocă. „Sol natal” devine pământul numai după ce se încheie ciclul susținere/templu/vădire a zeilor/reaşezarea acestei lumi deschise în pământ.

Desigur, nu este vorba despre o secvență în care elementele ei sunt înspațiate temporal, ci totul se petrece, spune Heidegger, „în acelaşi timp”, până la epuizarea templului, sau până când lucrarea templului încetează şi zeii s-au retras în indistincția din care - fără violență - i-a scos templul. Termenul de „gr(o)und” pe care îl foloseşte autorul se referă deopotrivă la locație, la substanța pământului şi la atributul de loc natal. Or, circuitul descris de Heidegger dă seama despre o „luptă cu îngerul” a pământului cu templul. Templul este agentul activ, dar „agentul care adăposteşte” nu este nici el neutru, ci rezistă acestei „drenări” de esență pe care, prin propria sa prezență acolo, construcția o exercită asupra pietrei. Dar rezistența aceasta este un act deliberat, sau parte a naturii conservatoare, la propriu, a pământului? Împotrivirea pare să se activeze numai în momentul declanşării „naşterii”. Analogia nu este tocmai întâmplătoare, dincolo de sintagma de „pământ natal”. În definitiv, naşterile adeseori sunt procese marcate de împotrivire, de violență, de durere. Şi, atunci când corpul mamei nu cedează uşor, se intervine, prin cezariană, tăind adânc în ceea ce rezistă şi eliminând gordian tensiunea asociată acestei rezistențe. Prin urmare, trecerea esenței de la rocă la

[53] Heidegger, 2001, 40-2 în traducerea engleză a lui Albert Hofsadter.

templu şi *re-punerea* ei în pământ, dar acum înnobilată de prezența zeului, sunt cei doi timpi ai ciclului nascent, în care *ex-tragere* şi rezistență mută, drenare şi irigare se întrepătrund şi se potențează reciproc.

Heidegger vorbeşte despre „caracterul spontan" al menținerii *sus-ținute* exercitate de pământ, de „Grund", dar nu este, la rigoare, vorba aici despre o spontaneitate dezinteresată. În această încleştare, pământul tezaurizează înapoi, în ascunderea sa, ceea ce templul pune în deschis fără violență şi, devreme ce va deveni păstrător şi al relicvelui templului, pământul pare să aibă un rol mult mai interesant decât acela de „simplă" cauză a templului. El devine, în proces, şi un „efect" al ridicării împotriva furtunii, dar adăpostitoare de zei, a templului. Mai mult, el păstrează, prin natura sa de „agent adăpostitor", sub formă de zăcământ, ceea ce s-a deschis (sau urma, arhivele acelei lumi). Edificiul administrează şi propria ridicare de la sol şi propria reinserare în el - în acelaşi timp.

Or, în momentul când Heidegger sugerează că solul natal îşi datorează „graviditatea" faptului că în el a fost reaşezată lumea deschisă de templu, întrevedem aici cel puțin posibilitatea apariției unei alte zidiri care să se aşeze nu doar pe piatră, ci şi pe conjuncția dintre piatră şi rămăşițele fostului templu. Istoria arhitecturii, bine citită, ne pune dinaintea ochilor minții astfel de zidiri procesuale, în care siturile devin texteritorii, „nuduri coborând scara", straturi şi straturi de zidire. Mai cu seamă în cazul templelor acest lucru este adevărat, deoarece păstrarea pământului devine aproape o îndatorire când vine vorba despre aceste condensatoare de energie sacră care sunt siturile fostelor temple. Dar un asemenea sit nu este doar piatră şi cu siguranță reinvestirea cu sacru, prin transfer simbolic cel puțin, este menționată de pisanii. Dacă templul îşi ține strâns pământul de sub sine dinaintea furtunii, în durata lungă acelaşi lucru îl face şi pământul, păstrând memoria templului şi îngăduind deopotrivă arheologiei şi arhitecturii următoare să lucreze cu amintirea şi rămăşițele fostului lăcaş sacru. În ce fel se negociază atunci extragerea celui ce deschide - templul, când pământul natal nu este doar mamă, ci şi doică a genealogiei devenirii pe acelaşi loc?

Să reformulez: amplasamentul deja „informat" de trecute zidiri va trece această informație, se va „spovedi", să spunem, în măsura în care este cercetat pe măsură, în vederea unei viitoare zidiri. Texteritoriul este superior, tocmai pentru că a fost deja „cultivat", unui amplasament „autist" şi, deci, mut. El va sugera deja arhitectului conştient de potențialul siturilor „culte" căile de urmat, astfel încât clădirea viitoare să fie o simbioză de nou şi vechi, o ipostază compozită în procesul de devenire a sitului. Arhitectul nu doar că nu

trebuie să se ferească a lucra cu astfel de situri, dar ar trebui să caute în mod deliberat întâlnirea cu ele. În măsura în care relația dintre sit şi templu, sugerată de Heidegger, este una irigată de violență şi chiar „sălbăticie" primordială, lucrul cu texteritoriile ne vorbeşte despre un dialog cultural, intelectual, cu pământul păstrător.

Texteritorii însângerate

Ground Zero este atât de elocvent în ipostaza sa de texteritoriu. **„**Retragerea pe codurile tari în fața unei dificultăți de decodare", cum numea Cezar Radu asemenea instanțieri intelectuale ale spaimei dinaintea catastrofei, reinstaurează cuvintele „mari" la locul de unde fuseseră şterse. Michael Sorkin, urmărind modul în care este permanent jucată miza reconstrucției, citeşte texteritoriul prăbuşirii ajungând, în cele din urmă, să se întrebe asupra naturii democrației şi a sacrului. Depliate, toate aceste câmpuri de semnificație sunt, după dispariția clădirilor, menținute în deschis de către terenul lor, curățat de orice urmă de „impuritate" amintitoare de moarte. Mai mult decât atât, Sorkin nu îşi pune doar probleme, ci dă şi soluții sub forma strategiilor urbane pe care le crede de rigoare, dată fiind dimensiunea catastrofei (şi, paradoxal, oportunitatea pe care aceasta o deschide pentru clarificarea multor probleme cronicizate în Lower Manhattan). Cartea este, de asemenea, una *c(h)orală*. Spunând aceasta, fac trimitere la felul în care *Chora L Works*, cartea lui Peter Eisenman şi Jacques Derrida, pune la lucru atât ideea de cor, cît şi pe aceea de *chora* platonică. Orice metodă de investigație a texteritoriului în cauză, orice tip de discurs, scris sau desenat, cu toatele sunt binevenite în carte atâta vreme cît dau seama despre dimensiunea traumei şi despre seriozitatea cu care trebuie „citită" şi „rescrisă" zona dramei.

Sorkin admiră poziția lui Giuliani, care credea, în noiembrie 2001, că locul trebuie salvat de la o dezvoltare care ar fi „epuizat" resursele sale memoriale (pag. 30: capitolul însuşi se cheamă sugestiv „The center that cannot hold"). Extrema cealaltă, reconstruirea WTC cum era sau, şi mai grav, cu adăugată amplitudine, îi pare autorului de neluat în seamă, deşi a fost vehiculată, dacă vă mai amintiți, în aceeaşi măsură la început (i.e. după 9/11) ca şi completa neconstruire. Soluția, de compromis, pe care o propune la început, este aceea de a păstra centrul neatins, un memorial al absenței, în vreme ce limita s-ar fi dezvoltat întâi, pur şi simplu, în sensul „heideggerian" al barierei, pentru ca apoi această *peras* să crească şi pe înălțime, ca un tor, care ar fi adus la jumătatea drumului foamea comercială de spațiu cu

nevoia de neîntinare a ceea ce a devenit la 11 septembrie 2001 un câmp al morții. Arhitectul ştie să păstreze drumul drept între cinismul eficienței imobiliare şi durerea, pârjolitoare, după cei morți. Observând că există un consens în păstrarea intangibilă doar a amprentelor turnurilor, Sorkin propune un memorial care să coboare sub pământ un soi de „Vietnam Memorial", cu numele celor duşi, în care s-ar fi ajuns pătrunzând prin oricare din cele două pătrate în plan. Astfel desenat, el se adaugă cărții, spre părerea de rău a celor care, ştiind acum ce soluție s-a ales spre a fi construită drept memorial, îşi vor dori, poate, ca Michael Sorkin să fi participat şi să fi câştigat competiția. Uneori, vorba lui Daniel Libeskind, câştigătorul proiectului arhitectural, a nu construi este o virtute mai mare decât a construi. Este un gând greu venind de la un arhitect şi, în plus, de la unul de această talie.

De asemenea, Sorkin îşi pune întrebări cu privire la sanctitatea locului, în lumina morții multiple. „Toată lumea a recunoscut că acesta era un loc sacru, un cimitir, un loc marcat în chip permanent de tragedie" (66), pe care îl compară cu altele, de anvergură similară, invocând pentru WTC un tratament analog. Întrebându-se asupra acestui caracter sacru, Sorkin se întreabă, deloc ingenuu, asupra aurei lui. Trebuie ea să includă spațiul aerian de deasupra amprentelor pe sol ale WTC? Cu ce ar fi însă tulburată liniştea morților (şi înlăturarea oricăror rămăşițe a fost făcută, atât cît s-a putut, date fiind condițiile, tocmai pentru a efasa cît mai mult din aerul de cimitir al locului), dacă amprentele ar fi fost elevate sau strămutate în plan (căci, la ce nivel funcționează ele ca arhive metonimice ale WTC: în fundație, în subsolurile de garaje, la parter?)?

Dar în profunzime, adică sub fostele fundații, cît trebuie sacralitatea să „bată"? Nu, nu e o insolență de natură să pângărească locul: pe de o parte, asociațiile victimelor şi supraviețuitorilor au opus veto-ul lor amplasării oricărei forme de spațiu comercial în zona auratică. Pe de altă parte însă, autoritățile au acceptat că trenurile de navetişti, PATH, pot trece pe dedesubtul turnurilor, sub cuvânt că este o activitate publică, mai puțin ofensatoare la adresa sacralității sitului, dar „în ciuda argumentelor supraviețuitorilor că spațiul sacru se extinde până la roca de dedesubt" (67). Desigur, sacralitatea nu este chestionată de autor (el însuşi interesat, de altfel, într-o altă carte, de locuri deja încărcate cu semnificație, de felul celor din Ierusalim), ci modul în care instanțe străine de întregul ritual de confirmare a acestei stări martiriale a locului o proclamă. Sorkin face observația că, după ce guvernatorul statului NY, G. Pataki, a promis solemn că nu se va construi pe urmele WTC, această promisiune a fost deîndată interpretată prin corolarul ei: prin

urmare, în rest se poate „reface” edificarea!

T(ext)eritoriile ca metatext

O altă perspectivă este - conjugată - cea a lui Lebbeus Woods şi Raul Bunschoten şi ea vine să ne vorbească, pornind tot de la *Ground Zero* (Woods&Lafranchi), despre texteritoriu, traumele apariției sale (care este legată mai mult de dispariție, de conflict, de ştergere) şi potențialul straniu pe care îl creează pentru dezvoltări viitoare. Auzim din nou interogații şi definiții, „aduse dramatic în atenție” (Woods&Lafranchi, 2002, 4). Deconstrucția a devenit, în arhitectură mult mai acut după 9/11, o metodă de investigare a distrucției de orice fel, iar „reconstrucția radicală” - una de evitare a „revenirii la normal”. În potențialul de refacere altfel a zonelor afectate de cataclisme, mai cu seamă atunci când cataclismul este generat de om (război, atac terorist), decontrucția a găsit un topos care o scoate din deja epuizatul teritoriu al criticii şi o reaşează drept „reconstructivism”; se ştie că acesta trebuia să fie numele arhitectural al mişcării, cu referire la constructivismul rus. Dimpotrivă, acum numele se reinvesteşte cu sens suplimentar - şi tragic - pentru că, acum, (re)construcția nu mai este un proiect estetico-politic de rescriere a realității (Groys), precum fusese constructivismul rus, ci capătă, după războaiele balcanice şi cele din Irak, după atentatele teroriste, după bomba AIDS din Africa, o încărcătură de imediatețe pe care o putem numi antiestetică. Doliul nu se împodobeşte.

Or, revenirea la care „normalitate”? Aceasta însemnează radierea integrală a memoriei unui loc de felul *Ground Zero*, despre care am vorbit şi care revine aici sub figura „sitului dramei colective” (4) şi a *Grund*-ului heideggerian, care răzbate cumva la suprafață, fie şi numai ca distanță teoretică asumată față de un concept deja învestit cu un sens tare. Dacă altitudinea oraşului se prăbuşeşte, poate că trebuie să căutăm noi înțelesuri ale oraşului din străfundurile sitului său, din „gr(o)und”, cum ortografiază Lebbeus Woods titlul cărții sale (alcătuită cu Guy Lafranchi) în care poate fi auzită şi o asemenea punere în criză a conceptelor ce păreau nu doar cunoscute, ci şi descărcate de sens. *Gr(o)nd*-ul lui Woods nu este subteran, sau fondator în sensul originarității sale, în felul în care înțelegem locul de fundare al unei clădiri. Woods vede bazele oraşului în stradă şi în cotidianitate: „Strada şi viața străzii sunt de fapt baza oraşului, gr(o)und-ul lui, fundația realității sale fizice, fără de care nu ar exista... Strada nu este doar locul unde oraşul atinge baza şi pe baza căruia este el însuşi întemeiat dar chiar (...) matricea motivelor sale de a exista” (5). Trimiterea masei construite în fundalul străzii reprezintă

o lectură diferită a oraşului decât aceea cu care ne obişnuiseră moderniştii, ale căror teorii urbanistice sunt, de altfel, vinovate de punerea în criză - sau desfiinţarea - a străzii în oraşul modern. Dacă citim strada pe fundal de masă edificată, ca loc public al cotidianităţii în mişcare cu viteze diferite, al inter-relaţionării şi, într-adevăr, ca matrice a oraşului, ea este reinvestită cu sensul pe care modernismul funcţionalist i-l negase.

Raul Bunschoten vorbeşte în a sa carte despre *Metaspaces*[54] şi face tranziţia necesară de la pământ la aşezare, prin intermediul epidermei prime şi, respectiv secunde pe care o reprezintă fiecare dintre ele. El discută - foarte frugal, în retorica manifestului unei expoziţii - despre ţesutul urban ca despre piele pe piele: oraş pe(ste) teren - dublă anvelopantă (sau multiplă, ca în cazul Troiei, ipostază mai frecventă decât poate să pară la prima vedere). Prin violenţa intervenţiei, aş diminua metafora dermală al lui Bunschoten spunând că, de fapt, oraşele par mai degrabă tatuate, sau scrise cu stylul, pe pielea-pământ. Probabil că, atunci, înţelegem diferit ipostazele în care vedem pământul ivindu-se de după şi de sub oraş, în fracturile trotuarelor, în elevarea lor de rădăcinile arborilor, în fisurile clădirilor, în fundaţii dezgolite. Şi înţelegem astfel de ce, în astfel de momente de dramă, texteritoriile ne arată nu numai scrisul - superficial, se pare, indiferent de investiţia de stabilitate pe care o plasăm în „tatuajul" primei epiderme, dacă e să judecăm după cât de uşor poate fi el *dez-figurat* prin violenţă - ci, mai ales, întinderea şi profunzimea pământului care aşteaptă, la pândă parcă, să şteargă „scrisul".

Perspectiva lui Bunschoten merită atenţia celor plecaţi în investigarea texteritoriilor. În primul rând, prin atenţia pe care şi el o acordă „grund"-ului, ca şi autorii de mai sus. Termenul analog celui de *grund* pe care îi foloseşte el este „crust (forms)", mai cu seamă pentru peisaj, înţelegând pământul ca pe ceva a cărui epidermă este peisajul, prima piele. Trăsăturile acestui ceva care este pământul sunt: completitudinea formală („*objects, formally complete, such as we rarely imagine ground to be*"[55]), profunzimea imaginală şi indecidabilă („*ground which goes, according to our senses, as deep as out imagination*"[56]; „*an inner world of dream and desires*"[57]), dinamismul caracterizat de mişcarea

[54] Raoul Buschoten, *Metaspaces* (London, Black Dog Publishing Ltd/CHORA and Joost Grootens, 1998)

[55] „obiecte, formal complete, aşa cum rar ne imaginăm că este pământul" (trad. din engl.)

[56] „pământul, care merge, dacă ne luăm după simţuri, atât de profund cât imaginaţia noastră" (trad. din engl.)

[57] „o lume interioară a visului şi a dorinţei" (trad. din engl.)

înceată, („*the time of geological movements*"[58]), atributul păstrător („*ground to deposit objects*[59]" şi trupuri, aş adăuga) sau arhival (şi el asociază teritoriul şi scriitura undeva în carte), şi, în fine, instanțierea ca alteritate în raport cu oraşul („*Architecture also turns the skin of the earth into an expression of another space*[60]"). În raport cu această din urmă alteritate, pământul pare să *pro-pună* celor care se aşează „*proto-urban conditions*", analoage emoțiilor umane. Aceşti „curenți subterani" - care fac ca pământul să tindă către aşezare şi pe aceasta să vadă într-o anumită configurație a pământului potențialul propriei sale viitoare dezvoltări - vin din profunzimea pământului, a cărui față este peisajul. Aici putem presupune că aceste „condiții proto-urbane" sunt analoage, deşi mult mai subtile în natura lor, celor absorbite de lucrarea operei de artă heideggeriană din profunzimea stâncii pe care se sprijină şi în care reaşează lumea pe care o va fi deschis. Atitudinea „uraniană" a lui Heidegger este dublată de Bunschoten de două instanțe intermediare, prima piele (peisajul) şi a doua piele (oraşul). Într-un fel pe care urmează să îl descriem mai departe, Bunschoten propune aceste interfețe într-un fel care desparte un interval între pământ şi zidirea propriu-zisă, pe care Heidegger le aşează în coliziune directă şi reciprocă nutrire. Peisajul şi Oraşul, cu străzile sale (acel *gr(o)und* al lui Woods, citat mai devreme), negociază însă „naşterea" casei din pământ. O formă de negociere o reprezintă, aşa cum încerc să arăt în acest text, texteritoriile însele, ca pământ cu memorie.

Pentru a întări argumentul, voi continua prezentarea metaspațiilor lui Bunschoten. Patru forțe modelatoare afectează, potrivit autorului aici comentat, pielea secundă: ştergerea (*erasure*), originarea (*origination*), transformarea (*transformation*) şi migrația (*migration*), dintre care primele două, în modul în care par a fi înțelese de către Bunschoten, sunt relații care angajează deopotrivă ambele „piei" ale pământului. Într-un anume sens, putem defini originarea[61] drept acel atribut al pământului - prima piele - de a oferi indicații cu privire la configurarea celei de-a doua - oraşul. Într-un anume sens, pe care termenul englezesc îl şi conține ca înțeles, pământul ca texteritoriu al originării oferă o „etimologie" oraşului, unei anume circumstanțe urbane sau clădirii care se încrustează pe/în el. Pământul deja scris este, din acest punct de vedere, superior pământului mut. Încă şi mai slab este însă

[58] „timpul mişcărilor geologice" (trad. din engl.)
[59] „pământ în care se depozitează obiecte" (trad. din engl.)
[60] „Arhitectura de asemenea transformă pielea pământului în expresia unui alt spațiu." (trad. din engl.)

[61] „Origination indicates points of change, insertions of seeds for new beginnings or turning points, such as a change în zoning, or the (re)naming of a place".

pământul şters (erasure), pentru că, deşi folosit deja, ştergerea - mai cu seamă aceea violentă şi de mari proporţii, nu m-aş sfii aici să ofer exemplul demolărilor din Bucureştii anilor optzeci - îl poate întoarce la condiția de „sălbăticie", condiție pe care, ulterior, numai sondări randomizate, de felul descărcărilor de sarcină arheologică de peste veacuri o mai pot reformula, *re-aducând* respectiva bucată de pământ „înapoi" la condiția de texteritoriu. Originarea şi ştergerea sunt în continuă încleştare. Bunschoten aminteşte şi de operațiuni de ştergere benefice oraşului[62], dar încărcătura de sens negativ a acestui fel de operațiune urbană este greu de negat[63].

Pentru o practică a texteritoriilor

E straniu să vezi la lucru, printre lecturi „trădătoare" şi reinvestiri cu sens, prin mutarea dintr-un *topos* al folosirii lui într-altul şi dintr-o disciplină într-alta, un concept în devenirea lui istorică. Avem aici o cu totul altă viziune asupra pământului. Vedem acum iarăşi clară, violentă, figura acelui „Grund" originar ivindu-se din asemenea investigații din care frivolitatea şi jocul post-moderne au plecat. Epiderma e superficială, nu e păstrătoare, precum pământul heideggerian, exhibarea scrisului tatuat se face în vederea ştergerii complete sau rescrierii rapide. Texteritoriul aici este cu totul altceva: un metatext scris peste textul prim, de fundal, la fel de superficial ca şi cel care i se adaugă. Or, sondarea întâmplătoare (în raport cu rezultatele neaşteptate), schimbarea unghiului de privire sau protezarea acesteia prin alterarea lungimii de undă (de la vizibil la infraroşu, ultraviolet, gamma, radio etc.) sau prin simpla folosire a nuielii de alun a fântânarului, atunci când privim cu intensitate suprafața pământului, duce - precum se poate observa în exemplele de mai jos - la descoperiri fabuloase. *Între-deschiderea* suprafeței, prin siluire sau doar prin transparentizarea parțială, ne conduce fără întârziere la metafore corporale. Suprafața capătă profunzime şi straturile consecutive devin transparente unul față de celălalt; din această transparentizare se depliază dimensiuni de sens ascunse. A proiecta împreună cu straturile precedente este o operațiune până la un punct analoagă modului în care - *layer* după *layer* - aşezăm transparențe una peste cealaltă în proiectarea asistată de calculator. Folosim această unealtă spre a nu uita ceea ce este dedesubt sau deasupra şi asta pentru că trebuie să ținem cont de ceea ce este dedesubt sau

[62] Ca de pildă „making space, opening up, creating distance (...) it allows for renewal and change, it also reorders and can create increased spatial identification".

[63] „Erasure indicates removal, isolation, disappearance, clearing-out, increased unemployment, the removal from daily reality in a theatre, disappearance of a particular activity, ethnic cleansing".

deasupra în proiectarea noului layer. Compunem altfel împreună cu straturile decât fără ele. Şi atunci de ce acest fel de a gândi o clădire să nu poată fi folosit în chip analog în ceea ce priveşte conlocuirea unei clădiri noi cu memoria locului şi, implicit, cu arheologia lui - mai veche sau mai nouă? Arhitectura se adaugă hiper-suprafeței, insinuându-se în pliurile acesteia. Arhitectura este un act de violență şi, prin gesturile asociate fundării, forează în profunzimea imediată a terenului. În ce fel, aşadar, textuarea locului, adică investigarea lui în profunzimea propriei suprafețe poate deveni *pre-text* pentru nou instanță a teritoriului?

Lucrul cu straturile implică, în primul rând, investigarea lor. Operațiunea arheologică de descoperire şi cartare a locului este prima operațiune necesară aici. Odată această operațiune încheiată, în funcție de numărul straturilor, arhitectul poate opta pentru:

1) Forma cea mai *soft* cu putință a lucrului cu arheologia este aceea a *virtual heritage*: reconstrucția virtuală a siturilor arheologice, cu toate problemele de metodă, de reconstrucție prin analogie - în lipsa dovezilor „tari” - şi, mai cu seamă, de aflare la îndemână, spre conjugare cu realitatea de pe teren, a acestor reconstrucții virtuale. Pe scurt, orice formă ar lua-o aceste reconstrucții, rămâne problema diferenței de mediu şi, mai cu seamă, a diferenței de situri. Chiar dacă *virtual heritage* se află la muzeu sau la *visitor's center*, experierea celor două medii - realul şi virtualul - se va face, oricum, separat. Soluția probabilă, aceea a „vistelor” - perspective privilegiate de unde să se poată vedea, prin suprapunere, deopotrivă real (prezent) şi virtual (trecut şi viitor deopotrivă), sau, încă mai costisitoare, a posibilității de a parcurge situl arheologic cu ochelari de VR care să completeze (*update*ze) realitatea în chiar timpul parcurgerii ei, pare destul de îndepărtată şi de nerezonabilă financiar. Cu toate acestea, *virtual heritage* este un răspuns al tehnologiei contemporane la problema arheologiei legate de conservarea sau reconstrucția siturilor, transformând ceea ce părea să fie o dihotomie într-o posibilă joncțiune. Se poate, astfel, pentru cei interesați, să şi conservăm ruinele arheologice aşa cum le-am primit, încetinindu-le la minimum descompunerea ireversibilă şi, în acelaşi timp, să avem şi o reprezentare convingătoare a ceea ce, probabil, va fi o bună aproximare a momentului auroral al respectivului sat. *Virtual heritage* aduce în plus posibilitatea de a vizualiza nedistructiv (adică aşa cum realitatea NU o va fi făcut, spre pildă, în cazul Troiei) atât a straturilor succesive care s-au înlocuit sau au conlocuit - paşnic sau violent, cât şi a conjuncției lor. În ce fel *virtual heritage* va putea da seama despre caracterul procesual al mediului edificat, acesta este un lucru care ține nu doar de cea mai performantă tehnologie -

software şi hardware deopotrivă - ci şi de unghiul de investigație al celor ce o practică. Orice s-ar spune, reconstrucția virtuală, ca şi arheologia şi conservarea patrimoniului în genere, sunt domenii care necesită o solidă introspecție critică din vreme în vreme, întrucât toate modurile de lectură a texteritoriilor au tendința, naturală până la un anumit punct, a auto-canonizarii.

2) Accesul - vizual, muzeificat - la (pre)texteritoriul de dedesupt, a cărui investigare a fost deja documentată şi „epuizată" (arh. Mario Botta, Banca Națională a Greciei, Atena). În afară de coexistența pe o aceeaşi suprafață, raporturile dintre cele două instanțe sunt minime: cea mai recentă nu o incomodează pe cea mai veche, lângă care sau deasupra căreia se alătură, fără să se amestece[64]. Tema este aceea a podului peste texteritoriul *ex-pus*. Nu rareori, menținerea în vizibilitate publică este exact motivul aşezării unor clădiri peste precedentul arheologic: Casa Sf. Petru, bisericile care prind în montură situri ale trecerii pe pământ ale lui Iisus, Moscheea Temple Mount de la Ierusalim, înrămează roca de pe care a fost răpit la ceruri Mahomed. O *ex-punere* violentă a straturilor multiple de dedesubt - dar din motive contrare venerării relicvelor - o întâlnim la biserica St. Laurent din Grenoble. Şantierul arheologic a înlăturat pardoseala bisericii ultime şi a excavat, strat după strat, o biserică anterioară de plan central, martirionul de sub aceasta, precum şi mormintele de sub martirion şi din cimitirul adiacent. În fine, spre a epuiza *de-tabuizarea* cimitirului, s-au deschis mormintele şi, acum, scheletele sunt expuse parcursului turistic. Rezultatul este în acelaşi timp fascinant şi cutremurător, nu are efectul de alungare a straniului pe care, minți carteziene, îl vor fi

[64] O experiență de acest tip, ratată din nefericire, putea fi adăugarea unui corp de chilii nou la Mânăstirea Sf. Voievozi din Slobozia. Am propus acolo (în 1995), lângă zidul rămas autentic din perioada Matei Basarab, un corp de chilii depărtat de zid cu exact distanța sub care, dedesubt, fuseseră descoperite urme de chilii anterioare. Obiectul nou urma să *ex-pună* instanța veche a teritoriului ca muzeu interior, în vreme ce o poală, transparentă, de acoperiş urma să protejeze nu doar situl arheologic deschis, ci şi gardul de cărămidă. Cei de la monumentele locale i-au capacitat însă şi pe cei de la Bucureşti să nu accepte un proiect care ar fi „distrus" urmele vechi (de secol XIX, de fapt, cum s-a dovedint ulterior). Au făcut operațiunile cuvenite, apoi au acoperit cu pământ totul şi au dat acordul nu pentru cinci metri retragere de la zid, cât cerusem noi, ci pentru…trei. Acum, corpul de chilii e retras de la zid trei metri (se înțelege că, în procesul de excavare, din cei trei metri şi ruinele de sub ei n-a mai rămas mare lucru), dar zidul a rămas descoperit, se ruinează, fiind expus intemperiilor şi de pe o parte şi de pe cealalta, chiliile au rămas văduvite de un muzeu interior al propriei lor tradiții şi continuități în acelaşi loc şi, în loc să se uite la «texteritoriul» pe care îl ocupă, se uită în gardul-relicvă, de care sunt prea aproape. Iată modul stupid, jenant intelectual, în care oficiul local de protecție a monumentelor din Slobozia a înțeles la vremea respectivă să îşi facă datoria, ratând nu numai un proiect interesant, ci şi o bună vizibilitate publică a însăşi rațiunii lor, unica, de a exista…

dorit arheologii. Dimpotrivă, accesul vizual pângăritor la lucrarea morții, conjugat cu caracterul de ecorşeu - mai mult, de trup deschis cu totul - al ansamblului în stadiul său actual intensifică, înstrăinându-ne de propria experiere a tainelor locului. Nici biserică nici (doar) muzeu, St. Laurent este un loc/obiect trans-temporal, un texteritoriu exemplar - în acelaşi timp palimpsest scris, scris peste, şters şi rescris din nou.

3) Marcarea urmei (pre)texteritoriului pe teritoriul „nou". Restaurările procedează frecvent la asemenea *în-scrieri* a vechiului în nou. Fundația unui obiect pierdut este marcată pe teren (Mânăstirea Neamț), sau se continuă diferit un obiect început/neterminat/demolat - cu o altă „cerneală" (i.e. alt material, sau altă culoare/textură a aceluiaşi), cu o altă „caligrafie" (i.e. un alt nivel de detaliere, ca la Sagrada Familia).

Exemplară pentru înțelegerea acestei rescrieri este înțelepciunea unui călugăr de la Mânăstirea Sf. Arhanghel Mihail din Prizren, Kosovo (1353), distrusă în luptele interetnice din martie 2004, în fața violenței pure, cea care aşează în arhiva unui texteritoriu un moment de cezură: „Viața nu e grea. Păcatul e greu. Mânăstirea înseamnă piatră. Vine furtuna, o dărâmă, noi o ridicăm la loc. Importantă este doar credința."[65]

[65] *Adevărul*, luni 22 martie 2004.

4) Flatarea unuia sau a altuia dintre straturile preexistente - la limită, a tuturor - nu doar ca grafie pe teren sau în perete, ci şi ca recompunere a obiectului/stratului vechi în obiectul nou(armurărie *şi* galerie de artă, Wexner Center, Columbus, Ohio; arh. Peter Eisenman); în această ipoteză, ceea ce vedem drept nou este „alterat" simbiotic - prin compunere - de (pre)texteritoriu. Casa nouă e o rezultantă de doi vectori: ceea ce exista pe sit *şi* intențiile auctoriale cele noi, aşa cum s-ar fi concretizat ele dacă pretextul nu exista. Desigur, exceptând dovada pre-existenței unui proiect înainte de investigația arheologică, putem presupune că, de fapt, ideea nouă de proiectare va fi fost deja, din start, influențată de prezența - uneori copleşitoare - a *arhe-scriiturii* de pe sit.

Mircea Eliade comentează în Jurnal (III, 1989, 247) despre opera - neterminată din pricina unui straniu accident - a unui anume egiptologist, Varille, care descoperise că „pentru fiecare nouă construcție egiptenii foloseau drept piatra din capul unghiului un element mai vechi, provenind de la un monument anterior. Această piatră era „sămânța" din care noul monument putea creşte, o idee care era, în plus, perfect justificabilă."

5) Extragerea timpului din(tre) straturi ca element ordonator al acestora şi, astfel, contopirea lor într-o

clădire sau gest edificator care le recapitulează pe toate, inclusiv ultima instanță, cea actualizată prin zidire/intervenție. Este cazul experimentului *Chora L Works*, al lui J. Derrida şi P. Eisenman, pentru La Villette din Paris. Inclusiv cartea[66] care documentează experimentul a fost gândită ca un obiect cu propria arheologie, care se dezvăluie pagină după pagină. Un exemplu încă mai elocvent este Casa Baião a lui Eduardo Souto Moura. Proprietarul a dorit construirea unei locuințe pe un sit arheologic. Arhitectul a făcut mult mai mult: a îngropat casa în situl arheologic, lăsând elementele de drenaj ale acoperişului să transpară la „suprafață" în felul în care restul sitului arheologic lasă la suprafață vestigii. De fapt, arhitectul a operat o echilibrare a timpului istoric conținut în sit. Pentru început, după descărcarea de sarcină arheologică, a *ex-pus* situl, prin consolidare şi excavare parțială, făcând şi mai dramatică vestigialitatea lui. Dimpotrivă, noul/prezentul a fost îngropat, la propriu şi la figurat, transformându-l pe de o parte într-unul din straturile sitului şi, pe de altă parte, reducându-i prezența şi actualitatea prin refolosirea pietrei dintr-un edificiu demolat din Barredo. Estomparea timpului prezent şi, dimpotrivă, exacerbarea celui trecut aduc cumva în balanță jocul cu timpurile produsului final. Casa finală nu este o casă ci un ansamblu de pietre, vorba poetului Ivănescu, „vechi, nouă".

[66] J. Kipnis, T. Leeser, *CHORA L WORKS*, Jacques Derrida and Peter Eisenman (NY, Monicelli Press, 1997)

2. Reconstrucția interioară. Trei proiecte

Locul sacru ca arhivă

Regula „crudă” a arhitecturii religioase în general şi a celei creştine în particular este aceea ca, deîndată ce mijloacele o permit, sau deîndată ce catastrofele naturale o provoacă, o variantă mai durabilă, mai decorată sau mai amplă a bisericii anterioare o înlocuieşte pe aceasta. Totul se petrece însă pe acelaşi sit, sacralizat deja (inclusiv mulțumită prezențelor anterioare). Nu ipostaza curentă a cutării biserici contează, ci stabilitatea locului - sacru - întru care şade. Restul e schimbare permanentă, căreia i-a pus capăt ideea modernă de „monument istoric”.

Monumentul istoric privilegiază *una* doar din etapele devenirii în raport cu *toate* celelalte. De regulă este stopată - prin conservare - devenirea clădirii la ultima, cea mai recentă ipostază a casei-monument. Cu alte cuvinte, aşa cum se află surprinsă casa-proces în clipa revelării sale ca „monument”, aşa este „congelată” ea pentru viitorime. De ce este mai prețioasă această ipostază decât celelalte - trecute sau, mai cu seamă, viitoare?

Dar nu totdeauna modernii opresc din devenire cel mai recent ipochimen al casei. La Neamț - exemplu privilegiat pentru întreaga restaurare a bisericilor pictate din Moldova - în cruda descendență a şcolii lui Viollet Le Duc, a fost preferată starea „originală”/„originară”, sacrificându-se cele ulterioare sub cuvântul coerenței ansamblului. Faptul că, în procesul restaurării monumentelor nord-moldovene, s-a recurs la multă invenție „în spiritul epocii” (i.e. în spiritul crezut de cei de azi că ar fi aparținut, sau ar fi trebuit să aparțină celor de ieri), a devenit cu timpul irelevant. De asemenea, uitată este astăzi şi adierea naționalistă dindărătul unor asemenea gesturi: cele puse în deplină lumină sunt ipostazele curat „româneşti” ale monumentelor, eliberate de impuritatea adăugirilor de mai târziu, mai cu seamă în epoci când lăcaşul respectiv de cult se va fi aflat, ca toată Bucovina situării sale, sub „stăpânire străină”. Argumentul „ştiințific” poate fi lesne viciat de substrat sau de context, i.e. de spiritul epocii sau - local - de ideologia ei. Dărâmarea turlei baroce (reală, întrucât prezentă) şi inventarea unor acoperişuri precum cele din tabloul votiv (imaginate/imaginare, întrucât absente) au căpătat, desigur, argumente ştiințifice (i.e. din ştiința

~

restaurărilor), deşi atributul definitoriu al spațiului sacru este tocmai cel „arhival” şi prin urmare, respectivele argumente nu îi sunt proprii.

În virtutea respectivului atribut, sacrul se stochează, intensificându-se pe un loc, tocmai în virtutea ipostazelor succesive care îl traversează. Ele lasă în urmă cicatrici şi pliuri ale răzgândirii (vezi locul din Piața Unirii, Bucureşti, abandonat în cele din urmă, al Catedralei Neamului); interstiții de violență - care, situate în context prezent, par neepuizate încă (vezi soarta curentă a Mânăstirii Văcăreşti); foetuşi (proiectele neexecutate, concursurile); şi corpuri fără suflare (Biserica Mihai Vodă, jupuită de incintă şi strămutată de pe locul său sacru într-unul sub-profan). Dar lasă, de asemenea, lăcaşuri noi, în care sacrul îşi caută o expresie mai adecvată. A nu îngădui devenirea unui astfel de loc privilegiat este, cred, o eroare.

De unde începem?

Din acest punct de vedere, ne aflăm dinaintea unei încercări grave şi, totodată, a unei oportunități pe măsură. Reconstrucția poate începe cu lăcaşurile sacre pierdute. Din pricina vicisitudinii istoriei (dar, mai ales, din culpa de neiertat a unor „oameni politici” şi a „specialiştilor” care i-au consiliat, urmat în delir sau care nu i-au împiedicat, deşi le stătea în putință, tocmai în calitatea lor de experți în arhitectură, urbanism şi restaurări), avem câteva locuri în Bucureşti de pe care ipostaza precedentă de lăcaş sacru a fost alungată cu buldozerul. Nu vorbesc de Mânăstirea Sărindar în/pe locul căreia stă Casa Centrală a Armatei. Nu vorbesc despre alte lăcaşuri de cult *dez-ființate* în Bucureşti şi în țară în numele unei „modernizări” care ne-a epuizat, lăsându-ne fără resurse şi fără proiecte.

Sunt de reconstruit însă biserica Sfânta Vineri şi cele două mânăstiri, Mihai Vodă şi - mai ales! - Văcăreşti. Refacerea lor pe amplasamentul sfințit, de dinainte de prăpăd, nu este doar posibilă, ci şi obligatorie pentru generația noastră. În acelaşi timp şi în paralel cu edificarea unei catedrale patriarhale, este, sau trebuie să devină de acum încolo, programul cel mai urgent al Bisericii Ortodoxe Române. Continuu să mă minunez - îngrijorându-mă - cum, într-o patrie care se declară în toate sondajele de opinie credincioasă în chip covârşitor şi unde, tot în sondaje, biserica este cea mai plauzibilă instituție, nu au existat în doisprezece ani decât tentative sporadice şi efemere de a propune reconstrucția acestor lăcaşuri de cult.

În 2000, prin bunăvoința revistei *22* (mai precis, a doamnelor Gabriela Adameşteanu şi Rodica Palade), am declanşat o campanie de presă în favoarea

reconstruirii Mânăstirii Văcăreşti. Din nefericire, asocierea deloc inocentă între acest demers restant încă din 1989 şi cel al edificării unei catedrale patriarhale, pe care au făcut-o mulți dintre cei intervievați (la drept vorbind, şi acesta este restant încă din clipa autocefaliei BOR) a făcut ca inițiativa noastră să rămână fără răsunetul scontat, deşi se preconizase chiar un respectabil comitet de patronaj al acestei inițiative. Ea rămâne una de actualitate, mai cu seamă acum, când ştim sigur că locul viitoarei Catedrale este stabilit şi că vor demara cel puțin studiul pluridisciplinar serios şi concursul deschis de arhitectură. Acestea două trebuie obligatoriu să preceadă orice construcție publică temeinică, mai cu seamă atunci când aceasta se vrea reprezentativă la nivel național.

Care ar fi totuşi paşii pentru reconstrucția celor trei lăcaşuri de cult? În primul rând, un studiu de fezabilitate cu privire la întreaga lor zonă împrejmuitoare. Acesta ar trebui să lămurească nu numai statutul juridic al terenurilor, ci şi potențialul de refacere - al mânăstirilor şi al comunităților dimprejurul lor. Cu biserica Sfânta Vineri, problema este aceea a amplasamentului, care nu mai poate fi cel original, acum blocat. Învierea mânăstirii Mihai Vodă este preconizată în multe dintre proiectele bune de la concursul Bucureşti 2000, inclusiv în cel câştigător. Un studiu de fezabilitate pentru Mihai Vodă va trebui să ia în discuție şi ipotezele tehnico-economice de translatare îndărăt a bisericii. Am citit cândva, după 1989, un interviu cu inginerul care a inventat mijlocul tehnic cu ajutorul căruia a fost posibilă strămutarea câtorva lăcaşuri de cult din zonă. D-sa vedea - nu numai posibilă tehnic, ci şi obligatorie pentru conştiința d-sale - o translatare de sens opus, după acelaşi principiu. Din nefericire, o asemenea ipoteză este aberantă, ea presupunând demolarea segmentelor de blocuri care închid acum calea de întoarcere „acasă" a bisericii Mihai Vodă, aşadar exproprieri pentru cauză publică şi, din nou, demolări. Nu ştiu cine îşi poate asuma o asemenea inițiativă, în ciuda cauzei bune. Prin urmare, cea mai plauzibilă rămâne, probabil, desfacerea şi reasamblarea la loc pe amplasamentul inițial.

În acelaşi sens, un studiu interdisciplinar, limitat însă numai la zona Văcăreşti, se desfăşoară ca temă de cercetare în primul semestru al programului de master *Antropologia spațiului sacru* de la Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti. Ştiu în chip direct dificultatea tinerilor mei colegi de diferite specialități (arhitecți, teologi, istorici de artă, sociologi, literați şi filosofi) în a ataca o zonă destructurată atât de sălbatic precum aceasta. De unde să începi când este totul de făcut? Foarte probabilă ne apare ipoteza că, într-o asemenea zonă, orice act întemeietor să fie la fel de bun sau de rău.

~

Ştiu argumentele - solide, însă excesiv de nostalgice din perspectiva celor spuse la începutul acestui text - ale celor care propun reconstrucția ca atare a mânăstirii. Este vorba despre o *ridicare împotrivă*, precum aceea a Ierusalimului lui Neemia - care să arate că, totuşi, nu mişelia învinge până la capăt. În plus, existența unor fragmente salvate din biserica veche invită la o înglobare a lor într-o formă renăscută de lăcaş de cult, pe care să îl infuzeze - *pars pro toto* - cu „originaritate". Ca un caz particular extrem al acestei poziții, s-a cerut în ancheta respectivă chiar reconstruirea integrală folosind tehnici proprii secolului primei ridicări a mânăstirii. Domnul arh. Alexandru Beldiman, cel care a propus acest lucru, sugera că nu este o poziție care să facă şcoală, ci doar una aplicabilă strict cazului Văcăreşti. Argumentul ar fi fost interesant de dezvoltat, mai cu seamă pentru a explica excepționalitatea - şi, deci, unicitatea - restaurării de la Văcăreşti în raport cu, să zicem, Mihai Vodă; din nefericire, spațiul anchetei nu i-a permis autorului să continue, dar sper că nu va întârzia să o facă cu un alt prilej.

La capătul celălalt, s-a cerut în anchetă - pe care o rezum aici destul de brutal - ca momentul de cezură aşezat de istorie să fie marcat prin ridicarea unui edificiu (lăcaş de cult sau nu) şi a unei incinte - ambele cu totul noi. Astfel, respectându-se regula enunțată la începutul acestui text, locul va fi situat într-una (nouă) din ipostazele diferite prin care va fi trecut mânăstirea de-a lungul secularei sale istorii trecute şi viitoare. Nimic nu ne mai invită la continuitate, în fond: ce s-a păstrat este neînsemnat în raport cu amploarea desfigurantă a distrugerilor - atât pe orizontală, cât şi în profunzimea amplasamentului. Au avut loc schimbări masive de geografie a locului şi a zonei. Nu pot fi ignorate nici prezența unei fundații colosale şi nici aproape cincisprezece ani de vid.

Cred că ipostaza medie este, ca de obicei, cea mai bună. E nevoie de un lăcaş nou. El poate să fie - sau nu - o mânăstire; în definitiv, argumentul Patriarhului Iustin a fost că Văcăreştii pot fi demolați, întrucât nu mai erau de mult loc sacru, ci închisoare. În ceva cu totul nou, edificiul trebuie să înglobeze obligatoriu ceea ce a fost salvat la demolare. Clădirile cele noi ar putea să preia de la cele dispărute unele elemente definitorii, precum:

a) procentul de ocupare a terenului, masa edificată, dispoziția planimetrică; b) proporțiile şi raporturile de plin/gol; c) succesiunea de spații - care publice, care private, care tabú. Ceea ce este sigur însă: ele trebuie să dea totuşi seama despre vârsta istorică şi despre circumstanțele diferite în care se va face zidirea.

~

Revenind însă la paşii de urmat, trebuie spus că un comitet de inițiativă, sub patronajul Patriarhiei, va trebui să construiască o viguroasă campanie de relații publice, al cărei rezultat să fie strângerea de fonduri pentru fiecare proiect în parte. Calitatea profesională şi morală a membrilor comitetului de inițiativă va garanta gestionarea lor curată şi, mai ales, transparentă. Urmează, potrivit datelor rezultate din proiectul de fezabilitate, câte un concurs național de arhitectură, condiția fiind ca din toate echipele să facă parte în chip obligatoriu şi restauratori şi ingineri structurişti.

Finanțarea; cine sunt ctitorii?

Ar rămâne de tot hilar în istorie să se fi găsit bani pentru proiectarea unui hipodrom în această zonă, a „lacului" Văcăreşti, dar să nu se găsească şi pentru Mânăstirea Văcăreşti. Este evident că nu ne aflăm dinaintea unor parohii care să îşi zidească lăcaşuri de cult. Prin urmare strângerea de fonduri trebuie să aibă caracter mult mai amplu, inclusiv internațional. Caracterul de monumente istorice va putea atrage fondurile unor instituții precum UNESCO sau World Monuments Fund. Aceasta din urmă a co-finanțat refacerea „Coloanei fără de sfârşit" de la Tîrgu Jiu şi este implicată la scară mondială în proiecte de restaurare, inclusiv a unor lăcaşuri de cult. Prin urmare, cereri bine întocmite de finanțare pot găsi ecou.

De asemenea, diaspora românească este o potențială resursă. Se contează masiv pe ea şi pentru catedrala patriarhală. Pentru bune motive: aşezământul românesc de la Ierihon, o elegantă mânăstire proiectată de dr. arh. Sorin Vasilescu şi Horea Gavriş, a fost astfel edificată. Mai cred de asemenea că se poate găsi înțelegere în ansamblul lumii ortodoxe, ba chiar şi în lumea catolică, aşa cum catedrala însăşi a găsit.

Pentru refacerea celor trei lăcaşuri - în forma precedentă (Mihai Vodă există ca lăcaş de cult, deci trebuie doar adus înapoi acesta şi refăcută incinta) sau, repet, mai degrabă nu (Văcăreşti) - se vor găsi cu siguranță, din toată sărăcia, finanțatori privați din țară... Leul (cel nou) pentru Văcăreşti va avea căutare. Dar colecta publică nu este singura sursă.

Aşa cum sugera d-na Mariana Celac la vremea anchetei din revista *22* privitor la refacerea Mânăstirii Văcăreşti din vara lui 2000, folosirea drept cavouri a cubiculelor de beton ale fundației actuale (care ar fi trebuit să sprijine un - strâmb întemeiat - Minister al „Justiției" comuniste) este o potențială sursă de donații generoase. Strategii similare de „marketing" sunt de căutat şi în celelalte două cazuri. Fiind bună cauza, snobismul, orgoliul unor astfel de donatori devin şi ele, prin contaminare, pozitive. Decât să îngropi banii făcuți cum-necum într-o echipă de mingicari, nu e mai de folos să îi îngropi în temelia unei biserici, care îți acordă

în plus nu numai sălaş până la judecată din urmă, ci şi o vorbă bună la zisa judecată? Pictați în tabloul votiv, ctitorii mari, împreună cu familiile lor, întind dintotdeauna Judecătorului un model al bisericii pe care au zidit-o, ca argument suprem în favoarea lor, pe talgerul faptelor bune.

Închei, sperând că aceste trei proiecte îşi vor recupera - din risipita lor stare actuală - şansa de a mai avea un viitor. Dispariția lor incumbă vinovății precise, cu nume şi adresă, dar asta este de acum înainte treaba istoricilor şi, nădăjduiesc, a respectivilor - vii sau morți - la judecata cea înfricoşată. Cert este că nu putem aştepta la nesfârşit: orice proiect îşi are timpul lui. Orice vindecare trebuie lăsată să se întâmple, mai înainte de a croniciza suferința. Nu putem împodobi monumente noi ştiind că altele, cel puțin la fel de mândre, zac în neființă deşi puteau fi refăcute, fără să împiedice şi construcțiile noi. Nu putem construi sedii de guvern, îngropând bani într-o clădire proastă, ştiind că perla Văcăreştilor aşteaptă să fie reîntronată în gloria care i-a adus şi pieirea. Nu putem construi catedrale când Mihai Vodă - biserica - stă printre garaje şi gunoaie, îndărătul unor blocuri aptere. Ci, deodată cu noua catedrală, să declanşăm şi refacerea ruinelor celor atât de importante, ale mânăstirilor ucise.

Ceea ce propun aici aduce cu sine meritele reconstrucției, care vor împodobi numele celor ce o vor înfăptui. Ei vor fi înalți ierarhi ai BOR, vor fi oameni politici, din lumea finanțelor şi a economiei, vor fi neîndoielnic arhitecți. Îi vor urma, de va fi cu adevărat voință sus, cei mulți şi niciodată întrebați, cei care fac bisericile şi le umplu când toți ceilalți sunt ocupați. Reconstruirea acestor lăcaşuri va trage după sine şi refacerea zonelor calamitate dimprejurul lor, deodată cu încrederea oamenilor. Să nu neglijăm rolul esențial pe care îl are, pentru psyché-ul comunității, prezența mândră în chiar sânul lor a unor *vechi, nouă* lăcaşuri de cult. Să nu mai fie însă biete magazii de lemn, precum cele încropite în ultimii zece ani prin cartierele de blocuri, ci turlele mândre ale Văcăreştilor de mai an.

Reconstrucția patriei va să înceapă cu refacerea noastră interioară, iar cele trei proiecte pe care le propun aici vor avea mai mult de contribuit decât îşi închipuie cei ce azi le ignoră. Cine aşadar - dintre toți cei care astăzi contemplăm ruinele - va începe să (*ne*) reconstruiască?

~

3. De la pământ la cer: Botta, Herzog&De Meuron

Pentru un mediu intoxicat de obsesii identitare de națiune mică (mai măruntă şi mai măcinată în *psyché*-ul ei colectiv decât ar fi să fie în circumstanțe normale), cum este acela din România, se înțelege că una dintre temele dominante ale arhitecturii sale, de când apăru națiunea şi până azi, a fost cu necesitate, este şi, mă tem, va mai fi o vreme chiar aceasta: cum să înzidim datele pe care eul colectiv şi le imaginează că le posedă, sau la care aspiră explicit sau implicit? Pare că puținora le trece prin minte să lase această obsesie pe seama celor ce le judecă opera şi că mai mulți se grăbesc să transforme obsesia identitară într-o variabilă a proiectării.

Nu trebuie să recapitulez aici - am făcut-o în *Teme ale arhitecturii româneşti în secolul XX*[67] - toată devenirea de până la războiul al doilea mondial a neoromânescului, apoi a arhitecturii „cu specific național" de după 1968. Dar este întotdeauna elocvent şi igienic să comparăm procese similare şi rezultate diferite, petrecute aiurea. Nici măcar în interiorul spațiului geografic mai larg, de care aparținem, lucrurile nu s-au petrecut în chip identic[68] deşi condițiile macro-politice au fost mai mult sau mai puțin similare; prin urmare, este precaut să concluzionăm că mecanismele identitare, în ciuda regulilor aproape ştiințifice pe care ni le-a sugerat până acum studiul imaginarului şi al alterității, sunt ele însele mereu înstrăinate de sine, mereu altele - atât de unice încât trebuie de fapt discutat totul de la caz la caz, fără generalizări.

În cele ce urmează ofer - în contrapondere - cazul contemporan al Elveției. Îl ilustrez cu opera a trei mari arhitecți. Mai toți comentatorii au amintit şi rolul decisiv al „elveținității" lor în configurarea operei care i-a consacrat. Deşi nu îşi propun explicit, programatic, o exprimare identitară a colectivității din care provin şi pentru care au lucrat ani buni, cele două moduri la fel de a fi elvețian sunt, cu toate acestea, lămuritoare.

[67] Celac, Ioan, Maner, Zahariade *Teme ale arhitecturii româneşti în secolul XX* (Bucureşti. Editura Institutului Cultural Roman, 2003).

[68] Vezi spre exemplificare studiul comparativ pe țări ale lagărului socialist *Man-Made Environment în the Post-Stalinist Europe*, pe care l-am elaborat împreună cu Marius Marcu-Lapadat; este de găsit la adresa http://e-lib.rss.cz şi în cartea mea, *Bizanț după Bizanț* (Constanța, Porto Franco, 2000).

Cumva, identitatea idiomatică nu este niciodată pusă sub semnul întrebării de către criticii unui mare artist. Ceea ce se întreabă unii este dacă, în formularea pe care a dat-o Michel Haar formulei heideggeriene, pământul în sensul de „sol natal" (substrat cultural colectiv) este străveziu în asemenea mari opere. Nu este întâmplătoare aici referința la Heidegger (revin), dar, pe de altă parte, s-a observat (la noi a făcut-o cu o strălucire nebăgată în seamă, datorită anului publicării cărții, esteticianul Cezar Radu) că, dacă o operă dă seama în vreun fel despre identitatea colectivă a neamului din care provine şi/sau a celui pentru care proiectează, acest fapt este produsul - a posteriori şi totodată secund, involuntar în bună măsură - al calităților respectivei opere, iar nu al vreunui manifest *a priori* care să postuleze necesitatea de a da seamă despre zisa identitate. Cu alte cuvinte, gândul autorului trebuie să fie centrat pe calitatea operei, nu pe „mesajul" clientului (grup etnic, partid politic, regim totalitar). Contrar opiniei că arhitectura este o seamă de „cuvinte în piatră" (Adolf Hitler), care a pârjolit arhitectura de la Epoca Luminilor şi a sa „architecture parlante", Venturi, Scott-Brown şi Izenour au veştejit conceptul, ridiculizându-l prin sintagma „dead duck"[69].

La vremea când această supra-semantizare a actului de zidire era ridiculizat, începea la noi în massă (sic!) fenomenul devastator al „arhitecturii cu specific național", ale cărui urmări le cunoaştem astăzi mult prea bine.

Mario Botta este un monstru sacru al tuturor celor fascinați de „regionalismul critic" postulat de Kenneth Frampton în studiul său din 1982[70] (reluat pe diverse paliere ulterior). Herzog şi De Meuron, laureați recent (2001) cu cel mai important premiu din lumea arhitecturii, Pritzker Prize, sunt cu siguranță echipa cea mai *cool* a arhitecturii anilor nouăzeci, iar lucrarea inaugurată la chiar finele deceniului trecut - Tate Gallery Modern - a îndreptățit cu asupra de măsură această apreciere. Elvețiene pur-sânge, aceste două moduri de a face arhitectură nu sunt mai puțin diferite structural una de cealaltă! Este posibil aşa ceva? Se pare că da. Să explicăm de ce.

În momentul când a teoretizat regionalismul critic, Frampton nu făcea altceva decât să traducă pre limba

[69] „Rațele" - analogia cu un stand de *hot-dogs* în formă de rață - erau pentru autorii cărții *Learning from Las Vegas* (1972) acele clădiri care doreau în acelaşi timp să fie utilitare şi să transmită un mesaj impropriu arhitecturii. Din contră, ei cred că o clădire trebuie să servească strict şi modest în planul expresiei, urmând ca, dacă mai există vreun mesaj de adăugat peste acest conținut funcțional, să fie scris pur şi simplu pe un *bilboard* aşezat în fața ei.

[70] „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" în *Anti-Aesthetics*, ed. Hall Foster, Seattle, Bay Press, 1982.

arhitecților câteva dintre preocupările mai vechi ale altor autori, aceea de a împământeni în „arta organizării spațiului” (Cezar Radu) - traducându-le în soluții pentru punctele nevralgice ale arhitecturilor târziu-modernă şi post-modernă, ale vremii - concepțiile lui Heidegger despre spațiul-ca-*Raum*, despre limite, despre întreita *pro-punere* a pământului în opera de artă şi despre „tetradă”. Podul şi templul, casa din Pădurea Neagră şi statuia zeului - toate aceste „figuri” arhitecturale sunt de găsit acolo. Procesul deja începuse cu Christian Norberg-Schulz şi al său *Genius Loci* (1969). Câteva trăsături, pe care le regăsim cu toatele în opera de început a lui Botta: accentul pus pe rolul *(in)formativ*, de „cauză primă”, al sitului: acesta, ca blocul de marmură michelangiolesc pare să conțină în imanența sa opera care îl va locui. Mario Botta, bunăoară, anunță că, mai înainte de orice, el îşi proiectează situl. Casele şi bisericile sale de început, aflate aproape exclusiv în cantonul său natal, Ticino, se află într-un dialog tensionat, dar totodată imposibil de ocultat, cu locul precis al amplasării lor. A vorbi doar despre înscriere în sit este prea simplu: ele, casele, nu se „confundă” cu locul şi nu rareori reprezintă o reacție la atributele prea dominatoare ale acestuia.

O a doua trăsătură este „carnația”, materialitatea explicită a edificiilor şi, pe cale de consecință, atenția acordată calităților tactile ale acestora. Lucrul meşteşugăresc, cu texturile, pare să aibă o traiectorie programatică şi în opera lui Botta. Piatra şi cărămida, alternanța dintre ele cu fenestrările întotdeauna minoritare în raport cu plinul, jocul asizelor de materiale cu diferite culori şi atribute de textură, iată deîndată modalități de recunoaştere a unei lucrări de Botta. Desigur, ca şi în operele celorlalți regionalişti, esențială este relația cu trecutul, înțelegerea arhitecturii ca proces cu devenire proprie în timp şi a obiectului arhitectural ca un artefact înfipt deopotrivă în sol şi în istorie. Fără a înceta vreo clipă să fie contemporan, Botta este în acelaşi timp atemporal în demersurile sale. Fireşte, de aici decurg în cascadă alte atribute corolare, care cu toate ar fi fost aplaudate de Heidegger, dacă acesta ar fi cunoscut opera lui Botta: simbolica primară, esențială; rolul memoriei, dublat de refuzul efemerului şi al tranzienței; rezistența deopotrivă la timp şi la modă; caracterul critic la adresa caracterului „recent” (cum l-ar numi H.-R. Patapievici) al societății moderniste şi al arhitecturii acesteia şi, mai presus de orice, geometria (sacră, am zice, sau cel puțin tradițională) tutelatoare a tuturor proiectelor.

O a treia trăsătură derivă atunci din cele adineauri spuse, una care nu trebuie ignorată: lucrând cu aceste semne „gravide de sens” - fie acest sens unul concrescut formelor arhitecturale şi spațiilor pe care le decupează sau „doar” adăugat de practica culturală;

acordând limite spațiului şi, totodată, păzindu-i-le, mai toți arhitecții regionalismului critic sunt excepționali autori de case *şi*, totodată, de lăcaşuri de cult. Botta crede că „ideea de sacru corespunde unei ordini primordiale a omului. Ce e sacru este diferit de restul şi gestul arhitecturii este de a trasa o limită, de a crea un spațiu. Interiorul trebuie să fie în mod necesar diferit de exterior; astfel, conceptul de sacru este implicit în originea arhitecturii."[71] Bisericile lui Botta - Catedrala de la Evry, Biserica Sf. Ioan Botezătorul de la Mogno (cu absorbantul său arc multiplu, escherian desenat, din spatele altarului, amintind, poate, de portalul de intrare în catedralele romanice. Dar unde duce, aici, portalul?), conventul capucin din Lugano sau mai recenta Sf. Maria a Îngerilor de pe Muntele Tamaro (acelaşi canton elvețian, Ticino) - sunt gesturi arhitecturale viguroase, cu tăietură sigură, în care „locul mândru" (Alberti) al amplasării este îmbogățit, sau flatat, de adăugarea lăcaşului sacru: carne/piatră din carnea/piatra locului, biserica este deopotrivă nouă şi de când lumea. Uneori, ea este cotropită de natură (Evry) sau priveşte către ea, asupră-i, împotrivindu-i-se într-un gest care cabrează peisagiul final (Tamaro). Granitul şi marmura susțin transparențele de sus.

Aceste lăcaşuri de cult „marchează o pauză, un moment de tăcere, o ocazie pentru reflecție şi rugăciune pentru ființele umane confruntate cu schimbările rapide şi contradicțiile oraşului de azi", presupune Botta[72]. Atunci când, ca în capela de pe Muntele Tamaro, acest Taj Mahal ticinez, aduc împreună heideggeriana punte şi capela plasată în proximitatea prăpastiei, dramatizarea temei sacrului devine şi mai violentă. Arhitectul a ales acest loc singur, la cererea finanțatorului, care a dorit un loc de pomenire a soției sale defuncte, în acelaşi fel în care, în alte dăți, mai întâi îşi „proiectează" situl, amintind, prin această sintagmă, de „punerea în deschis" cum atât de poetic sună în româneşte *aletheia*. Datorită prezenței punții şi capelei, devin vizibile muntele şi prăpastia[73], s-ar spune în „heideggereză" (Rorty). Contrastul dintre completa deschidere exterioară, gestica aducerii laolaltă (pod pe vârf de munte), pe de o parte, şi completa introvertire interioară, abia striată de câteva surse de lumină, pe de altă parte, ne vorbeşte despre o înțelegere adâncă a posibilelor înscenări contemporane

[71] Interviu cu Mario Botta, Lugano, 16 august 1988

[72] Mario Botta, *Architectural Poetics* (New York,, Universe Publishing, 2000)

[73] „The intensity of the linear bridge is such that all other design gestures need to succumb. Axiality becomes the basic rule that organizes the whole. The building itself becomes a walkway, a promenade that almost leads one into the void." (Botta, 2000, 126)

ale sacrului[74] (locul poate fi folosit şi pentru spectacole, scările care îmbrățişează capela pot servi şi drept gradene).

Ar mai trebui, poate, să spun că toate acestea, dar mai cu seamă insistența pe figurile arhetipale ale arhitecturii - casa, templul - au fost subliniate şi în discursul de recepție rostit de Mario Botta la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa al Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti (1999). Cum arhitectul are nenumărați admiratori inclusiv în generația (mai) tânără de arhitecți băştinaşi, influența sa asupra lor devine elocventă mai cu seamă atunci când aceştia încearcă să reînnoade firul rupt al arhitecturii de biserică ortodoxă. Nici tradiționale, nici contemporane cu orice preț, lăcaşurile de cult proiectate (dar, din nefericire, nerealizate) ale unor Radu Teacă, Dan Marin şi Zeno Bogdănescu, G. Mitrache şi ale multor altora sunt arpegii - vizibil îndatorate maestrului - pe teme de Mario Botta.

Există şi lucruri care i se pot reproşa acestuia, dar ele sunt, în ce mă priveşte, cantonate în zona proiectelor de mari dimensiuni, cu alte funcțiuni decât cele celebrate mai devreme şi, mai cu seamă, în alte locuri ale Europei sau peste ocean. Devenit autor de succes, lui Botta i se comandă lucrări de semnătură şi le face cu măiestrie; din nefericire, tot ceea ce este grațios şi arcuit prin spațiu la scară mică devine „speerian" la scară monumentală. Nici locuințele sale colective berlineze, nici edificiul UBS, nici muzeul de la San Francisco nu sunt de calibrul caselor sau al lăcaşurilor de cult.

Că autorul este legat ombilical de peisajul muntos al cantonului său, dar că este, de asemenea, parte din familia spirituală a raționaliştilor şi neo-raționaliştilor italieni, de felul lui Libera, Terragni sau, respectiv, a lui Aldo Rossi ori Gregotti, nu încape îndoială. De acolo, din maiestuozitatea alpină a cantonului său natal, îşi trage Botta seva şi acelui mediu cultural îi serveşte drept „ambasador" inconfundabil. Iată un prim mod de a fi elvețian, deci, şi iată, de asemenea, o demonstrație de arhitectură sacră, de mare clasă.

Al doilea este, aşa precum am şi amenințat deja, unul total opus. Aproape o generație îi desparte pe Herzog&De Meuron de Mario Botta, dar câte vârste istorice ale arhitecturii sunt între ei! Acolo unde Botta întăreşte zidul, cei doi îl eliberează de tirania portanței; acolo unde Botta „împuşcă" ferestre, cei doi aşază o fațadă integral de sticlă.

[74] „If the first approach celebrates openness, the second, în contrast, prepares one for the secluded and the introspective… The limits of interior space disappear; they are lost" (Botta, 2000, 125)

Botta face o clădire „veche” de nouă, în vreme ce Herzog şi De Meuron convertesc la o nouă viață şi la o nouă funcțiune un edificiu vechi, deja existent. În condiții normale, minimalismul i-ar putea recupera, dacă ei nu ar fi mai mult decât minimalişti. Reținerea cu care se alătură, fără a le coloniza, gesturilor întemeietoare, i-a recomandat cu siguranță pentru marele proiect de la Tate Gallery Modern.

Nu există nici o îndoială că produsul din urmă este unul „nou”; cu toate acestea, centrala electrică este acolo, aproape intactă. Cu excepția cutiei de sticlă de pe acoperiş, nici un semn neliniştitor pentru londonezi; abia înăuntru, spațiul turbinelor, devenit galerie pe întreaga înălțime, unde plutesc mega-obiecte artistice, ne introduce pe tărâmul dătătorului de vertijuri, concept de Bigness (postulat în cinci teoreme de Rem Koolhas).

Gesturile lipsite de echivoc, dar şi de „stil” (în înțelesul tradițional al acestui concept al istoriei artei), ale laureaților Pritzker din 2001, îi deosebesc de asemenea radical pe aceştia de Botta. Obişnuiți să lucreze „cu materialul clientului”, precum vâscul care ia forma crengilor arborelui pe care îl parazitează, arhitecții se pliază pe gândirea celui căruia îi succed. Rezultatul final este o „struțo-cămilă” de felul clădirii SUVA. În acelaşi timp nouă şi veche, dubla prezență, la fel de decelabilă în ambele ipostaze temporale, este cu siguranță mai mult decât doar o restaurare şi mai mult decât un simplu gest nou.

Ce este cu adevărat nou este instrumentarul de lucru, împrumutat mai degrabă de la artiştii contemporani. Acolo unde Botta readuce la suprafață tehnici artizanale atemporale, Herzog şi De Meuron se implică în *ready-made*, în instalații, în *packaging* de cupru. Lucrează mai mult cu sticla decât cu orice alt material, din acest punct de vedere fiind consângeni cu un Jean Nouvel decât cu compatriotul Botta. Jocurile de vitraje, de transparență şi opacitate, suprafețele majore fără nici un adaos superfluu, toate acestea îi despart cu siguranță de primul autor aici menționat. O adecvare atât de deplină, de fără rest, la context este mai greu de întâlnit în practica arhitecturală. Probabil că singurul lucru care îi „uneşte” - în vreme ce toate celelalte îi despart - pe cei trei este un proiect pentru o biserică ortodoxă (neexecutat, din nefericire) pentru comunitatea greacă. În cartea închinată lor de Wilfried Wang se găseşte şi acest proiect, pregătit pentru concursul din 1981 organizat de Hochbauamt der Stadt Zürich. Biserica este compusă din două corpuri aflate unul într-altul. Cel exterior, din sticlă şi ceramică, îl conține pe cel dinlăuntru, din marmură translucidă de Pentelic - aidoma templelor celor greceşti de odinioară. Pe marmură sunt serigrafiate icoanele de obşte. Ziua trece de primul strat, spre a le străluminа, în vreme ce noaptea lumini se aprind între cele două „cutii”, astfel încât biserica devine luminiscentă şi pentru comunitate.

Ne aflăm, spune autorul, dinaintea unui „spațiu tatuat”, amintind de serigrafiile lui Jean Nouvel, cel de la

~

Institutul Lumii Arabe de la Paris. Acolo, un întreg perete-ecran de sticlă este grafiat cu arabescuri, îndărătul cărora se află diafragme foto, menite să regleze cantitatea de lumină care intră în clădire. De asemenea, aluzia la adresa bibliotecii de cărți rare a Universității Yale (arh. Skidmore, Owings and Merill) este - ca şi referința - străvezie[75]. Vibrantă în simplitatea conceptului care o însoțeşte, biserica ortodoxă de la Zurich ar fi reprezentat, construită, un posibil răspuns contemporan dat arhitecturii sacre ortodoxe, care se află într-un impas pretutindeni, după cum ştim prea bine. Sunt dator să menționez că procedeul străvezimii este unul ravennat, aşadar cu putință de celebrat şi într-o biserică românească de azi: l-am folosit la proiectul pentru Catedrala Patriarhală din 2002.

Închei aici modestul periplu prin două moduri de a fi elvețian: primul, cel al lui Botta, este regional (deopotrivă ticinez şi italian), puternic amprentat identitar şi totodată extrem de ancorat în istorie, până la a fi în chip deliberat arhaic. Este, de asemenea, cu putință de afiliat unui mod contemporan de a face arhitectură - regionalismul critic - dar care se verifică drept născător de capodopere mai cu seamă în lucrări afiliate unui „pământ natal", cum spune Heidegger şi doar în ceea ce priveşte casele şi bisericile. Al doilea mod de a fi elvețian este unul cosmopolit, reținut în gesturi fondatoare şi dedicat celor *re-făcătoare*, artistic mai degrabă decât tectonic, neutru mai degrabă decât idiomatic. Artefactelor acestuia din urmă i se potriveşte mai bine sintagma lui Şerban Cantacuzino referitoare la conversii: *re-arhitectură*. Nu interesează pentru economia acestui text opțiunea mea între aceste două moduri de a fi elvețian; ceea ce este însă cu adevărat fascinant, este faptul că firea elvețiană îngăduie o asemenea multiplicitate netrădătoare a ipostazelor sale, ba mai mult, se pare că o generează.

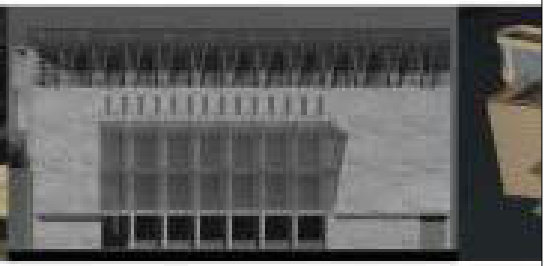
Ca unul care vine dintr-o lume monodică, monocordă şi melopeică în discursul identitar prin arhitectură, pot mărturisi că sunt mai degrabă atras de asemenea moduri rafinate, de înaltă distincție intelectuală, contemporane şi totodată străvechi, de a pune în arhitectură întrebarea cu privire la identitatea colectivă.

[75] Acolo, clădirea are drept fațadă panouri translucide de marmură. Aflat înlăuntru, te simți întocmai ca Iona în pântecul chitului: venele marmurei se desenează contra luminii celei puține.

~

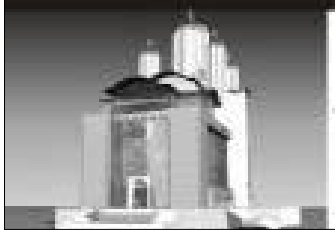
Conf.dr.arh.Augustin Ioan

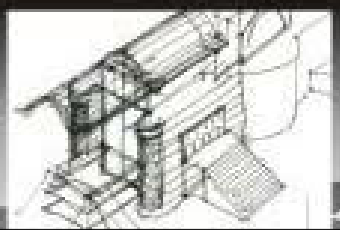
predă teorie şi filosofia arhitecturii la Universitatea de Arhitectură şi Urbanism "Ion Mincu" din Bucureşti.
Este autorul unui număr de cincisprezece volume publicate în România, Ungaria şi Statele Unite. În 2002 a câştigat concursul pentru Catedrala Patriarhală din Bucureşti (neconstruită). A proiectat de asemenea locuinţe şi arhitectură religioasă creştină.. Este directorul Şcolii de Cercetare şi Studii Avansate a UAUIM, coordonând - împreună cu alţi colegi - programele de studii dedicate spaţiului sacru şi proiectării avansate.

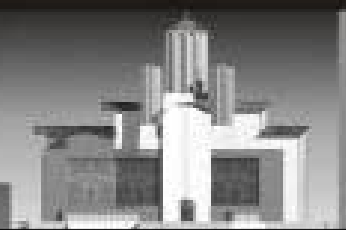


Proiect câştigător pentru Catedrala Patriarhală (2002)

Propunere pentru sediul ICR







~

BIBLIOGRAFIE

*** Next - 8th International Architectural Exhibition, Venezia 2002 (NY, Rizzoli, Marsilio Editori, 2002)
*** *Religious Facilities, New Concepts in Architecture & Design* (Tokio, Meisei Publications, 1997)
*** *Houses of the World* (Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000)
Aliaga, J. V., de Corral,M., Cortes, J. M. G. (eds.) *Micro-Políticas: Arte Y Cotidianidad (2001-1968),* (catalogul expoziției eponime, Espai d'Art Contemporani de Castello, Valencia, 2003)
Asensio, Paco (publisher) *The Next House* (Barcelona, Loft Publications, 2002)
HOME (Barcelona, LOFT Publications, 2002)
Ballantyne, Andrew (Ed.) *Architectures - Modernism and After* (Oxford: Blackwell, 2004)
Ban, Shigeru *Shigeru Ban* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1997)
Baudrillard, Jean and
Nouvel, Jean *The Singular Objects of Architecture* (London,University of Minesotta Press, 2002)
Bognar Botor *Nikken Sekkei - Building Future Japan*, 1900-2000 (NY, Rizzoli, 2000)
Bogue, Ronald *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* (NY, London, Routledge, 2003)
Borden, Iain *Skateboarding, Space and the City* (Oxford, Berg, 2001)
Botta, Mario *Architectural Poetics* (NY, Universe, 2000)
Bunschoten, Raoul *Metaspaces* (London, Black Dog Publishing Ltd/CHORA and Joost Grootens., 1998
Connah, Roger *How Architecture Got Its Hump* (Cambridge, MA, MIT Press, 2001)
Cromley, Elisabeth „Domestic Space Transformed, 1850-2000", în Ballantyne, Andrew *Architectures: Modernism and After* (Oxford, Blackwell Publishing, 2004)
Cunningham, Colin *Stones of Winess - Church Architecture and Function* (Thrupp - Strud - Gloucestershire, Sutton Publishing Ltd, 1999)
David, Bruno and Wilson, *Inscribed Landscapes - Marking and Making Place,* Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002
Meredith (Eds.) Doubilet Susan, Boles Daralice, *American House Now - Contemporary Architectural Directions* (NY,

~

Universe, 1997)
Galli Mirko, Mühlhoff, *Virtual Terragni, CAAD în Historical and Critical Research* (Basel; Boston; Berlin, Birkhäuser, 2000)
Claudia Gins, Madeline and Arakawa *Architectural Body* (Tuscaloosa; London, University of Alabama Press, 2002)
Grosz, Elisabeth *Architecture from the Outside - Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge, MA, MIT Press „Writing Architecture Series", 2001)
Hays, K.Michael *Sanctuaries - The Last Works of John Hejduk* (NY, Whitney Museum of Art, 2002)
Heidegger, Martin *Poetry, Language, Thought* (NY, Perennial Classics/Harper& Collins, 2001)
Originea operei de artă (Bucureşti, Humanitas, 1995)
Hendrix, John *Architectural Forms and Philosophical Structures* (NY, Peter Lang, 2003)
Hundertwasser, Friedensreich *Friedensreich Hunderwasser* (Barcelona, LOFT Publications, 2003)
Jencks, Charles *The Architecture of the Jumping Universe* (London, Academy Editions, 1997)
Kaplan, Michel (ed.) *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident - Études comparées* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2001)
J. Kipnis, T. Leeser, *CHORA L WORKS*, Jacques Derrida and Peter Eisenman (NY, Monicelli Press, 1997)
Kronenburg, Robert *Portable Architecture* (Oxford, Elsevier/Architectural Press, 2003, 3rd edition)
Lafranchi, Guy *a.r.c.h.o.n.p.o.i.s.o.n.* (Wien, NY, Springer, RIEAeuropa, 1999)
Leigh Paul, Linda *Desert Retreats -Sedona Style* (NY, Universe Publishing, 2003)
Ménaff, Marcel, Tracy B. Strong (eds.) *Public Space and Democracy* (Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2001)
McEwen, Kagis Indra *Vitruvius - Writing the Body of Architecture* (Cambridge, MA, MIT Press, 2003)
Minca, Claudio *Postmodern Geography -Theory and Praxis* (Oxford, Blackwell, 2001)
Miralles, Enric, Tagliabue, Benedetta *EMBT Arquitectes* (Barcelona; Düsseldorf, LOFT Publications/teNeues Publishing Group, 2003)
Nouvel, Jean, Cattani, Emmanuel et Associés *Nouvel* (Zűrich and Bordeaux, Artemis Verlag AG and *Arc-en-rêve Centre d'architecture*, 1992)
Parker, Linda *Minimalist Houses* (NY, HarperCollins, 2003)
Pople, Nicolas *Small Houses - Contemporary Residential Architecture* (London, Laurence King Publishing Ltd)

~

Experimental Houses (NY, Watson-Guptill Publications, 2000)
Potrč, Marjetica *Urban Negociations* (Valencià, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003)
Rajchman, John *Constructions* (Cambridge, MA, MIT Press „Writing Architecture Series", third printing 2000)
Schiffer, Herbert *Shaker Architecture* (West Chester, PA, Schiffer Publishing Ltd, 1979)
Sorkin, Michael *Starting from Zero - Reconstructing Downtown New* York (London, Routledge, 2003)
Soto Moura, Eduardo *Ten Houses* (Gloucester, MA, Rockport Publishers, Inc, 1998)
Spiesser, Jean-Michel *Urban and Religious Spaces în Late Antiquity and Early Byzantium* (Aldershot, Ashgate/Variorum, 2001)
Spiller, Neil *Lost Architectures* (Chichester, Wiley Academy, 2001)
Steele Fritz *The Sense of Place* (Boston, CBI Publishing Company, Inc., 1981)
Stein, Jay M., Spreckelmeyer,
Kent F. (eds.) *Classic Readings în Architecture* (Boston, WCB McGraw- Hill, 1999)
Van der Laan, Dom H. *Architectonic Space* (Leiden, E.J.Brill, 1983)
Weber, Ralf *On The Aesthetics of Architecture* (Aldershot: Avebury, 1995
Wines, James *Green Architecture* (Köln, Taschen, 2000)
Welsh, Wolfgang *Undoing Aesthetics* (London, SAGE Publications, 1997)
Weston, Richard *Twentieth Century Residential Architecture* (NY, London, Abeville Press Publishers, 2002)
Vidler, Anthony *Warped Space - Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, MA, MIT Press, 2001)

Journals and sites

Extra-Ordinary: Review of Peripheral Architecture, Birkhäuser/IN-EX projects, 1999
Architectural Design *The Architecture of Ecology*, 1997
Periferiques Minnesota (Basel; Boston; Berlin, Birkhäuser, 2001)
http://www.architectureforhumanity.org/
http://www.gansandjelacic.com/
http://www.habitat.org/
http://har.ong.ro/

~